



UNIVERSITÀ DI PISA

DIPARTIMENTO DI CIVILTÀ E FORME DEL SAPERE

TESI DI LAUREA MAGISTRALE

IN STORIA E FORME DELLE ARTI VISIVE, DELLO SPETTACOLO E
DEI NUOVI MEDIA

Johannes Ruysch: Un viaggiatore tra arte e scienza.

RELATORE

Professore Vincenzo Farinella

CANDIDATO

Birgit Onzia

ANNO ACCADEMICO 2013/2014

Indice

<u>Introduzione</u>	5
<u>Parte I: Lo sviluppo cronologico degli studi su Johannes Ruysch</u>	
Capitolo 1: La fortuna critica riguardante la biografia	9
1.1 I documenti principali	9
1.2 Johannes Ruysch a Roma	12
1.2.1 L'importanza dei documenti papali	13
1.2.2 La teoria di Godefridus J. Hoogewerff	15
1.2.3 Il seguito di Hoogewerff: Nicole Dacos	17
1.3 Ruysch nelle fonti olandesi nella fine del ventesimo secolo	19
1.3.1 Broekhuijsen e Korteweg: Il miniatore, astronomo e viaggiatore Ruysch	20
1.3.2 Bram Kempers: Il restauro dell'onore di Ruysch	22
1.3.3 Van den Hoven van Genderen: Ruysch nelle Biografie di Utrecht	24
1.4 Gli studiosi tedeschi del ventunesimo secolo	25
1.4.1 Ruysch negli occhi di Peter H. Meurer	25
1.4.2 P. Marcel Albert: Ruysch e il contesto del Groß St. Martin	28
<u>Parte II: La biografia di Johannes Ruysch</u>	
Capitolo 1: La ricostruzione della vita di Johannes Ruysch	30
1.1 Il contesto familiare di Johannes Ruysch	30
1.2 Ruysch al Groß St. Martin	31
1.3 La spedizione per il mondo: la nascita di un cartografo	32
1.4 Ruysch a Roma	34
1.5 Le commissioni di Giulio II a Johannes Ruysch	35
1.6 L'ultimo viaggio di Ruysch	39
1.7 Conclusione	40

Parte III: Ruysch tra arte e scienza

Capitolo 1: L'arte miniata di Johannes Ruysch	42
1.1 Introduzione: Groß St. Martin e la rinascita della stampa	42
1.2 Il graduale EDDB Diöz. 1519	45
1.2.1 La descrizione	45
1.2.2 Le miniature del Graduale EDDB Diöz. 1519	49
1.2.2.1 Ruysch versus il <i>Maestro con gli occhi neri</i>	50
1.2.2.2 Le iniziali istoriate e decorate	51
1.2.3 Le iniziali istoriate create da Johannes Ruysch	52
1.2.4 Le iniziali istoriate create dal <i>Maestro con gli occhi neri</i>	57
1.2.5 Due iniziali istoriate di un probabile terzo maestro	62
1.2.6 Le iniziali decorate create da Johannes Ruysch	64
1.2.7 Le iniziali decorate dal <i>Maestro con gli occhi neri</i>	66
1.3 Conclusione	68
Capitolo 2: Il mappamondo di Ruysch	70
2.1 Introduzione alla cartografia medievale	70
2.2 La <i>Geografia</i> di Tolomeo	74
2.3 La carta tolemaica di Johannes Ruysch	77
2.3.1 La tecnica	78
2.3.2 Ruysch <i>versus</i> Contarini-Rosselli	79
2.3.3 La descrizione dei continenti conosciuti	80
2.3.3.1 Nord America	80
2.3.3.2 Sud America	81
2.3.3.3 Europa	82
2.3.3.4 Africa	83
2.3.3.5 Asia	83
2.4 Conclusione	85

Conclusione	87
Allegamenti	89
Elenco delle immagini	95
Immagini	101
Bibliografia	130
Ringraziamenti	135

Introduzione

Questa tesi magistrale verrà dedicata a Johannes Ruysch, un personaggio molto interessante e versatile attivo tra la fine del quindicesimo e l'inizio del sedicesimo secolo. La figura di Ruysch rappresenta la diversità della sua epoca visto che fu attivo sia a livello artistico che a livello scientifico. Un esempio della sua attività artistica la ritroviamo in alcune miniature del Graduale EDDB Diöz. 1519, che si trova ancora nella biblioteca diocesana del duomo di Colonia. Riguardo le sue realizzazioni scientifiche possiamo riferirci al suo planisfero chiamato *Universalior cogniti orbis tabula ex recentibus confecta observationibus*, che delinea una tappa molto significativa per la storia della cartografia. Queste sue qualità versatili dimostrano anche due aspetti diversi della sua personalità, ovvero da un lato conosciamo il suo carattere artistico che fiorisce durante la sua vita clericale nel abate di Groß St. Martin a Colonia, mentre dall'altro lato abbiamo il suo carattere scientifico che dimostra come dobbiamo vedere Ruysch nella luce di un viaggiatore che non fece soltanto viaggi in Europa in direzione di Roma e Portogallo ma partecipò anche ad una spedizione verso il Nord America. Questi due lati diversi di Ruysch, il suo carattere artistico e anche scientifico, formano i fondamenti di questa tesi.

Il mio studio in relazione con il personaggio di Johannes Ruysch prenderà forma in tre parti: la prima parte è dedicata alla fortuna critica, la seconda dimostra una biografia aderente che cerca di risolvere le lacune presenti nella fortuna critica e che pone qualche nuova ipotesi riguardo il percorso della sua vita, e alla fine, l'ultima parte viene divisa in due capitoli che approfondiscono la qualità artistica e scientifica di Ruysch.

La fortuna critica parte da due fonti storiche che possono essere viste come la base dello studio per questa tesi. La prima fonte è una cronaca, *Catalogus Rev. Patrum et fratrum, qui in monasterio S. Martini maioris intra primam saeculi XVI. partem mortui sunt*, nella quale vengono descritte le vite dei frati e degli abati che morirono nella prima metà del sedicesimo secolo al convento Groß St. Martin¹. La cronaca fu scritta circa nel 1552² da Hubert Holthuisen³, un monaco presente contemporaneamente con Ruysch al

¹ Klara H. Broekhuijsen e Anna S. Korteweg, 'Twee boekverluchters uit de Noordelijke Nederlanden in Duitsland. Een zwarte-ogen meester, Johannes Ruysch en het graduale van de abdij Groß St. Martin te Keulen uit het jaar 1500', in *Annus quadriga mundi. Opstellen over Middeleeuwse kunst opgedragen aan prof. dr. Anna C. Esmeijer*, Walburg Pers, Zutphen, 1989, 52.

² Peter H. Meurer, 'Der Maler und Kartograph Johann Ruysch († 1533). Zur abenteuerlichen Biographie eines Kölner Benediktiners an ders Schwelle der Neuzeit', in *Geschichte in Köln*, Colonia (2002): 102.

³ J.H. Kessel, 'Antiquitates Monasterii S. Martini maioris Coloniensis', in *Monumenta Historica Ecclesiae Coloniensis I*, Impensis librarii J.M. Heberle (Lempertz), Colonia, 1862, 183-202.

convento di Groß St. Martin. Visto che queste due personaggi si conobbero, questo documento può essere visto come una fonte molto importante e affidabile. La seconda di queste due fonti di base, fu un capitolo dedicato a Ruysch presente nel libro *Biblioteca Coloniensis*, scritto da Joseph Hartzheim nel 1774⁴. Questo documento conferma le informazioni già descritte da Holthuisen, però aggiunge altri elementi importanti riguardo alle opere di Ruysch.

Il paragrafo seguente verrà dedicato allo studio in relazione con il soggiorno di Ruysch a Roma. In questo contesto una terza fonte principale verrà interpretata, ovvero il soggiorno di Ruysch venne confermato dalle fonti papali nelle quali il suo nome appare una o forse due volte. In questa maniera si pongono alcune domande riguardo alla tempistica del suo soggiorno, il carattere e l'ambiente del suo compito e riguardo a una possibile collaborazione con gli artisti italiani. Basandosi su queste domande, verrà creato un confronto delle opinioni e delle ipotesi dei diversi studiosi, come Godefridus Hoogewerff⁵, John Shearman⁶, Nicole Dacos⁷ e Stefano Pierguidi⁸, con lo scopo di costruire e porre la nostra opinione e ipotesi nella seconda parte della biografia.

Negli ultimi due paragrafi della fortuna critica gli studiosi vengono raggruppati secondo provenienza e periodo. In questa maniera la cronologia dei documenti verrà rispettata, consentendo la possibilità di paragonare la tradizione dello studio olandese con quella tedesca. Il primo paragrafo contiene gli studi olandesi della fine del ventesimo secolo, come uno studio di Klara Broekhuijsen sul campo d'arte miniata di Ruysch⁹, due studi di Bram Kempers che sono dedicati al contesto di Ruysch in Italia¹⁰, e un ultimo studio di van

⁴ J. Hartzheim, *Biblioteca Coloniensis*, 1774, 198.

⁵ Godefridus J. Hoogewerff, 'Documenti in parte inediti che riguardano Raffaello ed altri artisti contemporanei', in *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, 21 (1945-1946): 253-268.; Hoogewerff, 'La stanza della segnature. Osservazioni e commenti', in *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, 23-24 (1950): 317-356.

⁶ John Shearman, *Raphael in early modern sources 1483-1602*, bnd 1, Yale University Press, New Haven e Londra, 2003, 125.; Shearman, 'Raphael's unexpected projects for the stanze', in *Walter Friedländer zum 90. Geburtstag. Einer Festgabe seiner europäischen Schüler, Freunde und Verehrer*, Berlin, 1965.

⁷ Nicole Dacos, *La découverte de la domus aurea et la formation des grotesques à la renaissance*, The Warburg Institute, Londra e Leiden, 1969.; Dacos, *Le logge di Raffaello*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma, 1986.; Dacos, Caterina Furlan, *Giovanni da Udine 1487-1561*, II, Casamassima II, Udine, 1987.

⁸ Stefano Pierguidi, 'Theatra Mundi Rinascimentali. Sulla Stanza della Segnature e la Sala della Guardaroba di Palazzo Vecchio', in *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 36 (2010): 151-166.

⁹ Broekhuijsen e Korteweg 1989, 49-76.

¹⁰ Bram Kempers, 'Een pauselijke opdracht. Het protomuseum van Julius II op de derde verdieping van het Vaticaanse paleis', in *Utrecht Renaissance studies II, Kunstenaars en opdrachtgevers*, a cura di Herald Hendrix e Jeroen Stumpel, Amsterdam University Press, Amsterdam, 1996. [a]; Kempers, *Erasmus en Ruysch in Europa. Een kleine bespiegeling over multidisciplinariteit, internationalisering en kinderen*, Vossiuspers AUP, Amsterdam, 1996. [b]

den Hoven van Genderen che mette in luce l'aspetto familiare di Ruysch¹¹. Il secondo paragrafo raggruppa due studiosi tedeschi con i loro studi del ventunesimo secolo, che hanno un carattere sintetico e recente. Lo studioso Peter H. Meurer ha scritto un ampio articolo riguardo al mappamondo di Ruysch¹² e in più un articolo pubblicato nel 2005 nella *Neue Deutsche Biographie*¹³. Il secondo e ultimo studioso tedesco Marcel Albert è importante per il suo studio in relazione al convento di Groß St. Martin e i diversi manoscritti pubblicati in quel contesto come anche il graduale di Ruysch¹⁴. Il suo studio dà un ampio elenco di diverse fonti.

La seconda parte della tesi è dedicata alla biografia di Johannes Ruysch. Avendo studiato nella fortuna critica le diverse ipotesi e i vari punti di vista degli studiosi riguardo la vita di Ruysch, in questa parte si cerca di definire un solo punto di vista.

La biografia si costruisce secondo la prossima struttura: il contesto familiare di Ruysch, Ruysch al convento di Groß St. Martin, la sua spedizione per il mondo, Ruysch a Roma e le commissioni di Giulio II e per finire il suo ultimo viaggio.

In questa maniera viene rispettata la cronologia della sua vita e esiste lo spazio per approfondire alcuni problemi.

Nella terza parte la ricerca si concentra sul carattere versatile di Ruysch, ovvero due capitoli che approfondisco le sue attività artistiche e scientifiche. Visto che tanti studiosi hanno soltanto esaltato l'aspetto artistico o quello scientifico di Ruysch, ho provato nella mia tesi a combinare i due aspetti per rispecchiare Ruysch nella sua totalità.

Il primo capitolo si concentra sul graduale EDDB Diöz. 1519 per il quale Ruysch disegnò alcune miniature. Per avere un contesto più allargato nel quale il graduale venne creato, verrà anche descritto il contesto del convento e la fioritura della stampa nell'inizio del sedicesimo secolo a Colonia. Il capitolo contiene una descrizione del graduale e le sue

¹¹ Van den Hoven van Genderen, 'Jan Ruysch: monnik, schilder en ontdekkingsreiziger' in *Utrechtse Biografieën*, bnd. 5, Boom, Amsterdam, 1998, 161-166.

¹² Peter H. Meurer, 'Der Maler und Kartograph Johann Ruysch. Zur abenteuerlichen Biographie eines Kölner Benediktiners an der Schwelle der Neuzeit', in *Geschichte in Köln*, 49, Colonia (2002): 85-104.

¹³ Meurer, 'Johann Ruysch' in *Neue Deutsche Biographie*, Bnd 22, Duncker en Humblot, Berlin, 2005, 307.

¹⁴ P. Marcel Albert, ' "Konservative Reformer". Die Spätmittelalterlichen Handschriften aus Groß St. Martin in der Kölner Diözesan- und Dombibliothek', in *Mittelalterliche Handschriften der Kölner Dombibliothek: zweites Symposium der Diözesan- und Dombibliothek Köln zu den Dom-Manuskripten (1. bis 2. Dezember 2006)*, atti del convegno, Colonia 1 e 2 dicembre 2006, Erzbischöflichen Diözesan- und Dombibliothek Colonia, 2008, 99-145.

miniature, mettendo anche in luce un secondo artista che fu coinvolto nella decorazione di questo graduale.

Il secondo capitolo rivela le capacità scientifiche di Ruysch, ovvero la sua conoscenza cartografica. Dando una piccola introduzione riguardo alla cartografia medievale, si focalizza poi sulla riscoperta della *Geografia* di Tolomeo. In questo contesto il planisfero di Ruysch appare, nella pubblicazione nell'edizione della *Geografia* di 1508. Il planisfero chiamato, *Universalior cogniti orbis tabula ex recentibus confecta observationibus*, viene descritto e analizzato.

Parte I: Lo sviluppo cronologico degli studi su Johannes Ruysch

Per capire chi è stato Johannes Ruysch e il contributo che ha dato alla storia dell'arte e a quella della cartografia, creo in questa prima parte una fortuna critica in relazione con la sua biografia avendo in questa maniera un sommario delle diversi fonti, dei diversi studi e delle diversi pubblicazioni che esistono su di lui.

Capitolo 1: La fortuna critica riguardante la biografia

1.1 I documenti principali

Nella ricerca per creare una biografia completa, due documenti storici erano molto importanti per iniziare lo studio: la cronaca del monaco Hubert Holthuisen *Catalogus Rev. Patrum et fratrum, qui in monasterio S. Martini maioris intra primam saeculi XVI. partem mortui sunt*, scritta circa nel 1552¹⁵, e un capitolo nella *Bibliotheca Coloniensis*, scritto da Hartzheim, dedicato a Johannes Ruysch.

La cronaca di Holthuisen fu pubblicata da J.H. Kessel nelle *Antiquitates Monasterii S. Martini maioris Coloniensis* nel 1862¹⁶ e contiene un elenco di tutti i preti e frati reverendi che morirono nella prima metà del sedicesimo secolo¹⁷.

Riguardo Johannes Ruysch Holthuisen scrive:

Era proveniente da Colonia e arrivava da noi come un ecclesiastico secolare. Era particolarmente abile nell'astronomia e inoltre dominava i principi della pittura. Era il disegnatore ed esecutore del maiuscolo dell'introito di Pasqua, il *Ressurexit*, nel graduale del coro principale. Dopo aver trascorso qualche anno con i frati, con i quali aveva indossato l'abito religioso, fuggiva. Tanti anni dopo andava a Roma, dove, quando lui volle lasciar vedere la sua pittura nel palazzo vaticano, gli venne impedito a causa del suo abito religioso. Il papa lo vide e disse, indicando il vestito: "Io che ti ho obbligato all'abito religioso, te

¹⁵ Peter H. Meurer, 'Der Maler und Kartograph Johann Ruysch († 1533). Zur abenteuerlichen Biographie eines Kölner Benediktiners an ders Schwelle der Neuzeit', in *Geschichte in Köln*, Colonia (2002): 103.

¹⁶ J.H. Kessel, 'Antiquitates Monasterii S. Martini maioris Coloniensis', in *Monumenta Historica Ecclesiae Coloniensis I*, Impensis librarii J.M. Heberle (Lempertz), Colonia, 1862, 183-202.

¹⁷ Klara H. Broekhuijsen e Anna S. Korteweg, 'Twee boekverluchters uit de Noordelijke Nederlanden in Duitsland. Een zwarte-ogen meester, Johannes Ruysch en het graduale van de abdij Groß St. Martin te Keulen uit het jaar 1500', in *Annus quadriga mundi. Opstellen over Middeleeuwse kunst opgedragen aan prof. dr. Anna C. Esmeijer*, Walburg Pers, Zutphen, 1989, 52.

ne libero." Così non fu più monaco. Dopo il suo ritorno, ci ha lasciato vedere diverse prove chiare della dispensa del papa e ci ha lasciato vedere la bolla piena di sigilli rossi. A Roma ha anche pubblicato un mappamondo, ovvero descrizioni di paesi e luoghi, dal quale oggi si trovano esemplari a Flittard e nel convento Rolandswerth (vicino Bonn). Dopo che era partito da Roma, andava in Portogallo, dove conquistava la fiducia del re e veniva nominato colonnello della flotta visto che lui era un astronomo eccellente. Finalmente, stanco di girovagare e dal momento che la sua età e la sua forza fisica lo abbandonavano, ritornava al convento di Groß Sint Martin a Colonia, dopo essere passato prima dall'abbazia di San Paulo di Utrecht, dove indossava di nuovo il suo abito religioso. Portava con lui tantissime prove della sua arte e dell'astronomia, come un astrolabia e altri strumenti complicati. A causa della sua debolezza del corpo non era in grado di esser coinvolto nella vita di convento. Il suo comportamento spirituale era devoto e ben disposto. Viveva distinto in una stanzetta al sud della biblioteca, che fino ad ora porta il nome del suo abitante storico, la stanzetta di Ruijsch (cubiculum Ruijsch). Anche lui era il disegnatore dell'opera d'arte che, nel refetorio, insegna gli illetterati nei giorni, nelle fasi lunari e nei segni dello zodiaco. Moriva dentro la sua stanzetta nel 1533 a causa di tubercolosi. Veniva inumato nel cimitero dei frati¹⁸.

Con questa cronaca, Holthuisen può essere visto come una delle prime persone che dedicarono uno studio a Johannes Ruysch. Holthuisen fu una fonte fedele per scrivere la biografia di Ruysch visto che entrambi abitarono contemporaneamente nello stesso convento. Ci dà diversi dati fondamentali della biografia. Una conferma degli avvenimenti descritti da Holthuisen li troviamo nel documento di Joseph Hartzheim¹⁹. In più ci consegna altri complementi nuovi: Hartzheim pubblicò la data precisa quando Ruysch s'iscrisse al convento, ovvero fece il voto di monaco al convento di Groß Sint Martin a 1492²⁰. Accanto la data Hartzheim allargò la collezione di manoscritti nella quale Ruysch fu coinvolto. Oltre ebbe partecipato alla produzione del graduale che venne nominato prima da Holthuisen, Hartzheim attribuì altri due libri a Ruysch. Scrisse opere come *Libellus pro conficiendis coloribus et de arte pingendi in membranis*, un libretto che spiega

¹⁸ Kessel 1862, 188-189.

¹⁹ J. Hartzheim, *Biblioteca Coloniensis*, 1774, 198.

²⁰ Ibidem.

il mescolare di colori e l'arte di dipingere su pergamena, e un trattato di 1494 con il titolo *Admonitiones ad spiritualia trahentes*²¹.

Proveniente da Utrecht, fece il voto di benedettino nel convento di Sint Martin a Colonia nel 1492. Fu un esperto eccellente nell'astronomia, nella pittura, nella calcografia e nelle altre arti. Successivamente giunse a Roma e soggiornò al Palazzo Vaticano, dove pubblicò un mappamondo o una descrizione del globo terrestre e dove dipinse diverse immagini raffinate. Quando abbandonò la città, viaggiò in Portogallo dove conquistò la fiducia del re. Lo stesso re lo nominò sorvegliante dei timonieri per i viaggi in India, grazie alle sue conoscenze di astronomia, cosmografia, nautica. Stanco e indebolito dai tanti giri tornò a Colonia, dove morì nel convento del Groß Sint Martin nel 1533.

Tante sue opere d'arte sono conservate in forma di strumenti fatti da lui come astrolabi, bussole magnetiche e simili. Fece anche un libretto riguardante la produzione dei colori e l'arte di dipingere su pergamena e in più: *Libellus pro conficiendis coloribus et de arte pingendi in membranis*, scritto nel 1494, un altro libro con il titolo *Admonitiones ad spiritualia trahentes*. Anche lui fu il disegnatore ed esecutore delle maiuscole dell'*Introitus* nel Graduale del coro principale. Credò anche la tavola, messa in refetorio, che mostrava artisticamente il percorso delle fasi lunari e dei segni zodiacali. Ci sono pervenute altre documentazioni del suo talento, considerate perse, a causa del tempo o della mal conservazione²².

Questi documenti di Holthuisen e di Hartzheim, originalmente scritti in latino²³, creano una prima impressione della vita di Ruysch. In generale non sembra che Ruysch abbia avuto la vita stereotipata di un monaco, bensì abbia avuto una vita movimentata e interessante, la quale si avvicinò più allo stile di vita di un esploratore. Mettendo le informazioni di queste fonti insieme con altri documenti e altri studi, che vengono trattati nella mia ricerca, cercherò di creare una biografia più completa possibile.

²¹ Ibidem.

²² Ibidem.

²³ Cfr. inferior: i documenti 1 e 2 in allegato.

Il libro *Die Matrikel der Universität Köln*²⁴ può essere legato ai documenti principali di Holthuisen e Hartzheim. In questo libro tutte le fonti d'archivio esistenti dell'università di Colonia dell'epoca 1568 fino a 1653 furono raccolte e pubblicate da Herman Keussen. In queste fonti diversi studiosi trovarono le date in relazione a Ruysch: ovvero intorno al 19 dicembre 1486 fu iscritto all'università di Colonia e il 14 marzo dell'anno 1489 si laureò²⁵. Vorrei aggiungere una nota che dimostra che Ruysch fu già a Colonia a marzo dell'anno 1484:

Joh. Ruysch de agrippina colonia; s., sed n.i., quia minnorenis, sed ego promitto eundem inducere velle ad iurandum, postquam ad annos pubertatis devenerit, II²⁶.

1.2 Johannes Ruysch a Roma

Nella rivista tedesca *Der Katholik* del 1905 si trova nell'allegamento anonimo sotto il titolo *Miszellen* gli appunti di L. von Pastor in relazione con Johannes Ruysch²⁷. All'inizio dell'articolo von Pastor ci dà due novità riguardanti il soggiorno di Ruysch a Roma. Prima specifica il periodo del suo soggiorno, ovvero Ruysch fu attivo nella città durante l'autunno del 1508. E in più ci informa sul contesto lavorativo di Ruysch: accanto a lui artisti come Signorelli, Bramante, Pinturicchio e Lotto lavorarono alla decorazione del Palazzo Vaticano per papa Giulio II. Citando questi artisti rinomati venne chiesto nell'articolo in che senso l'artista olandese fu conosciuto e apprezzato durante quest'epoca²⁸. L'autore cerca di rispondere indirettamente dedicando grande parte del suo articolo alla biografia di Ruysch, la quale fu fondata sulla cronaca di Holthuisen. Oltre i nomi degli artisti contemporanei e il periodo nel quale Ruysch fu attivo, lo scrittore non dice altro.

Le domande in relazione con il compito di Ruysch al Vaticano rimangono aperte: fu coinvolto per creare affreschi geografici o piuttosto affreschi decorativi? E dove esattamente nel palazzo Vaticano?

²⁴ Herman Keussen, *Die Matrikel der Universität Köln*, bnd 2, Behrend, Bonn, 1919.

²⁵ Keussen 1919, 206; Meurer 2002, 97.

²⁶ Keussen, 1919, 139.

²⁷ L. von Pastor, 'Geschichte der Päpste', in un allegamento anonimo sotto 'Miszellen. 2. Zu Pastor, Geschichte der Päpste 3. Band', in *Der Katholik: Zeitschrift für katholischen Wissenschaft und kirchlichen Leben*, 85, Bd. 32, (1905): 79-80.

²⁸ Ivi., 79.

1.2.1 L'importanza dei documenti papali

Con la speranza di trovare risposte su queste domande mi concentro sulla presenza di Ruysch a Roma nell'autunno del 1508. Il suo soggiorno può essere confermato grazie ai documenti papali provenienti dal codice corsiniano 2135 (34. G. 27)²⁹. Questi documenti sono stati spesso pubblicati in relazione con lo studio della vita e delle opere di Raffaello. Dai diversi studi pubblicati in questo contesto mi concentrerò sugli studi di Godefridus J. Hoogewerff³⁰ e John Shearman³¹.

Per lo studio di Johannes Ruysch i documenti papali sono stati utili visto che contengono un elenco dei lavori nel Vaticano prima della venuta di Raffaello tra 1508 e 1509, ovvero il momento nel quale Ruysch fu a Roma. Confermando la teoria, il nome di Johannes Ruysch appare una volta sicuramente e probabilmente una seconda volta in questi documenti.

La prima volta il suo nome appare il 14 ottobre 1508³², quando *Magister* Johannes Ruysch ricevette cinquanta ducati per lavori ancora da realizzare nelle camere *superioribus* contemporaneamente con Sodoma³³. Una seconda volta si riferisce in maniera meno chiara a lui il 7 marzo 1509, quando ricevette cento ducati per lavori nella *camera bibliothecae*³⁴.

14 ottobre 1508 (Ruysch):

Die XIII Octobris MDVIII. **Magister Johannes Ruysch clericus Traiectensis diocesis**, sponte etcetera, confessus est **recepisse ducatos quinquaginta**, de carlenis x. per ducatum monete veteris, qui sunt **ad bonum computum picturarum fiendarum in cameris superioribus** S.D.N. papae, de quibus quietavit in forma etcetera, per manus domini Hieronymi Francisci de Senis computiste fabricarum etcetera, promittens etcetera, obligans etcetera, informa camera etcetera, renuntians etcetera, jurans etcetera. Rome, in Palatio in camera Rev. domini Henrici Archiepiscopi Tarentini Thesaurarii generalis,

²⁹ Vincenzo Golzio, *Raffaello. Nei documenti nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo*, Pontificia Insigne Accademia Artistica dei Virtuosi al Pantheon, Città del Vaticano, 1936, 21.

³⁰ Godefridus J. Hoogewerff, 'Documenti in parte inediti che riguardano Raffaello ed altri artisti contemporanei', in *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, 21 (1945-1946): 253-268.

³¹ John Shearman, *Raphael in early modern sources 1483-1602*, bnd 1, Yale University Press, New Haven e Londra, 2003.

³² Nota bene che questa data viene interpretata diversamente dagli studiosi Hoogewerff e Broekhuijsen: loro si riferiscono al 13 ottobre 1508. Hoogewerff, 'La stanza della segnatura. Osservazioni e commenti', in *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, 23-24 (1950): 318.; Broekhuijsen e Korteweg 1998, 57.

³³ Shearman 2003, 125.

³⁴ Ivi., 126-127.

presentibus domino Donato Vulteriano scriptore archivi et Christoforo Ferdinandi clerico Toletani diocesis³⁵.

7 Marzo 1509 (Lotto e Ruysch [?]):

Julius pp.II

Dilectis filiis Stephano Chimentii et sociis, mercatoribus Senesibus Romanam curiam sequentibus, Dohane Ripe et Ripette Alme Urbis nostre dohaneriis, salutem et apostolicam benedictionem. Vobis tenore presentium committimus ac mandamus quatenus de pecuniis dicte Dohane expensis Palatii nostri superabundantibus etiam ratione participii quondam A[ntonii de Ferrariis] de Saona cardinalis Sancti Vitalis nuncupati solvatis Bramanti architecto, et pro eo Hieronymo Francisci fabricarumstrarum computiste, ducatos mille quingentos nonaginta octo, de carlenis decem monete veteris pro quolibet ducato, distribuendos infrascriptis magistris in modum qui sequitur, videlicet:

[...]

Laurentio pictori pingenti in camera nostra ducatos similes centum
Johanni pictori in camera bibliothecae ducatos similes centum

[...]

Quos mille quingentos nonaginta octo ducatos sic solutos in vestris computis admittemus et admitti mandamus per presentes, contrariis non obstantibus quibuscumque. Datum Rome apud S. Petrum, die vii martii M.D.ix, pontificatus nostri anno sexto³⁶.

I due documenti danno nozioni di una certa attività artistica di Ruysch nel Palazzo Vaticano. Dal documento dell'ottobre 1508 sappiamo che Ruysch ricevette cinquanta ducati per continuare ad adempiere le decorazioni nelle *camerae superiores*. Però non è molto chiaro cosa raffiguravano questi affreschi di Ruysch: possono essere state scene figurative, decorative, geografiche o astronomiche? E in più dove si trovavano queste *camerae superiores*?

Leggendo il secondo documento del marzo 1509 notiamo che si fa riferimento a *Johanni pictori* mentre nel primo documento del ottobre 1508, si parla di *Magister*

³⁵ Shearman 2003, 125.

³⁶ Ivi., 126.

Johannes Ruisch clericus Traiectensis diocesis. Secondo Shearman il secondo riferimento *Johanni pictori* viene normalmente interpretato dagli altri studiosi come un riferimento a Johannes Ruysch³⁷, solamente gli studiosi Mancinelli³⁸ e Morello lo interpretarono come Giovanni Antonio Sodoma. Nel caso si parli in questo documento di Ruysch, realizzò a marzo 1509 lavori pittorici nella *camera bibliothecae*.

Anche qui ci possiamo chiedere le stesse domande come abbiamo fatto in relazione con il documento dell'ottobre 1508. Di quale biblioteca si parla? E che tipo di lavori pittorici fece? A queste domande verranno date varie risposte, o meglio diverse ipotesi verranno proposte più tardi in questa ricerca.

1.2.2 La teoria di Godefridus J. Hoogewerff

Lo studioso già nominato, Godefridus J. Hoogewerff, dedicò anche una piccola parte dei suoi studi alla ricerca di Johannes Ruysch, anche se specializzò il suo studio nella Stanza della Segnatura e nella vita di Raffaello.

Nell' articolo *Documenti in parte inediti che riguardano Raffaello ed altri artisti contemporanei*³⁹ si chiede chi fosse Giovanni Ruysch, pittore e clerico, originario di Utrecht il quale, accanto a Raffaello e accanto al Sodoma, lavorò *in cameris superioribus* al Palazzo Vaticano⁴⁰. Hoogewerff menziona diversi fatti già conosciuti, dando però una interpretazione diversa alla biografia di Holthuisen e di Hartzheim. Ovvero Hoogewerff pone Ruysch nella posizione di miniaturista di libri corali - invece fin'ora conosciamo solamente un graduale nel quale avesse lavorato- e che come tale lavorò per il convento dei Padri Benedettini a Colonia, dove non prese ordini Sacri e non divenne sacerdote. Ruysch rimase nel convento circa fino al 1505 secondo Hoogewerff⁴¹. Questa data è difficile da confermare, però visto che fu al Palazzo Vaticano nell'ottobre 1508, è probabile che tre anni prima fosse ancora presente al convento in Colonia. Seguendo questo ragionamento non viene preso in considerazione una possibile partecipazione di Ruysch alla spedizione in direzione di Terranova all'inizio del sedicesimo secolo come venne menzionato nella

³⁷ Shearman 2003, 127.; John Shearman, 'Raphael's unexpected projects for the stanze', in *Walter Friedlander zum 90. Geburtstag. Einer Festgabe seiner europäischen Schüler, Freunde und Verehrer, Berlin* (1965): 160.; Stefano Pierguidi, 'Theatra Mundi Rinascimentali. Sulla Stanza della Segnatura e la Sala della Guardaroba di Palazzo Vecchio', in *Marbugerger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 36 (2010): 154.

³⁸ Fabrizio Mancinelli, 'Il cubicolo di Giulio II', in *Bollettino per Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie*, Città del Vaticano, 3 (1982): 63-103.

³⁹ Hoogewerff 1945/1946, 256.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Ibidem.

lettera di Marco da Beneventano e come presuppone anche Meurer nel suo studio di 2002⁴².

Oltre a essere miniatore, Ruysch fu un provetto pittore di fregi, secondo Hoogewerff⁴³. Questa è una qualità che non viene nominata da Holthuisen o Hartzheim, ma che può essere interpretata in questa maniera dopo aver studiato i documenti papali nei quali fu riferito al suo lavoro come: *ad bonum computum picturarum fiendarum in cameris superioribus e laurentio pictori pingenti*⁴⁴.

In più Ruysch fu attivo come cartografo avendo anche qualche nozione di astronomia - mentre dalle fonti di Holthuisen e Hartzheim si ipotizza invece che Ruysch fosse un vero e proprio esperto di astronomia⁴⁵. Secondo Hoogewerff quando Ruysch arrivò a Roma, prese dimora nella casa di Raffaello, come racconta Vasari nella vita di Giovanni da Udine⁴⁶. Con questa ultima frase Hoogewerff pone una nuova ipotesi molto interessante:

Ma soprattutto si dilettò sommamente di fare uccelli di tutte le sorti, di maniera che in poco tempo ne condusse un libro tanto vario e bello, che egli [Giovanni da Udine] era lo spasso et il trastullo di Raffaello; appresso il quale dimorando un fiamingo chiamato Giovanni, il quale era maestro eccell[ente] di far vagamente frutti, foglie et fiori similissimi al naturale, se bene di maniera un poco secca e stentata, da lui imparò Giovanni da Udine a fargli belli come il maestro, e, che è più, con una certa maniera morbida e pastosa, la quale il fece in alcune cose come si dirà, riuscire eccellentissimo⁴⁷.

In che senso dobbiamo dare importanza a questa ipotesi? Il problema è che Hoogewerff nel suo articolo non mostrò le sue fonti sulle quali basò questa ipotesi, quindi si presume che fosse soltanto una sua interpretazione. Può essere altrettanto probabile che Vasari si riferisse a un altro 'Fiamingo chiamato Giovanni' che proveniva dalle Fiandre. Nota bene che Ruysch non fu proveniente dalle Fiandre bensì da Utrecht, una città olandese e in più Ruysch era già attivo al Palazzo Vaticano prima della venuta di Raffaello⁴⁸.

Per continuare con la biografia di Ruysch secondo Hoogewerff, lui andò in Portogallo dopo il suo soggiorno a Roma. Lì, per raccomandazione, passò in servizio della

⁴² Meurer 2002, 98.; cfr. interior p22, 28-29.

⁴³ Hoogewerff 1950, 319.

⁴⁴ Shearman 2003, 125.

⁴⁵ Kessel 1862, 188.; Hartzheim 1774, 189.

⁴⁶ Hoogewerff, 1945/1946, 256.; Hoogewerff, 1950, 319.

⁴⁷ Vasari, *Le vite di più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazione del 1550 e 1568*, Studio per Edizioni Scelte, a cura di Rosanna Bettarini e Paola Barocchi, V, Firenze, 1966-1994, 447-448.

⁴⁸ A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, IX/2, 1926, 17.; Golzio 1971, 21.

Corona come disegnatore di carte nautiche. Poi ritornò al suo convento a Colonia e morì nel 1533⁴⁹. In questo ultimo stadio della biografia Hoogewerff rimane fedele alle fonti storiche di Holthuisen e Hartzheim.

Alla fine Hoogewerff conclude la sua ricerca su Ruysch con una constatazione importante: "Quale parte abbia avuto costui nella decorazione della stanza della Segnatura affidata proprio a Raffaello (e al Sodoma), in questo storico inverno del 1508-1509, probabilmente non lo sapremo mai⁵⁰."

1.2.3 Il seguito di Hoogewerff: Nicole Dacos

Facendo un paragone con le altre ricerche fatte su Ruysch, l'ipotesi di Hoogewerff riguardo all'identificazione del riferimento di Vasari al 'fiammingo Giovanni' come un'identificazione di Johannes Ruysch non ha convinta tanti studiosi. Oltre gli studiosi tedeschi come Meurer e Marcel Albert, l'unica persona che si riferisce alla teoria di Hoogewerff e la segue, è stata Nicole Dacos⁵¹.

Nel libro *La découverte de la domus aurea e la formation des grotesques à la Renaissance*⁵², la Dacos scrisse che gli schizzi della volta e delle grottesche della stanza della Segnatura furono fatte probabilmente da Sodoma, ma realizzate da Ruysch⁵³. Accanto a questo riferimento Ruysch viene nominato nel contesto della stufetta di cardinal Bibbiena, costruita da Raffaello e decorata da lui e dai suoi discepoli come Giovanni da Udine⁵⁴. In generale queste decorazioni mostrano un forte legame con la cultura antica⁵⁵. Soltanto i fregi che incorniciano le scene centrali dei puti sembrano riferirsi a un'altra cultura. Nei fregi, sul fondo nero, sono dipinti diversi animali: i pesci, i molluchi, i crostacei, i batraci piccolli rettili che sembrano da riferire alla destinazione della *Stufetta*⁵⁶. Negli animali che sono stati messi in ordine secondo una certa simmetria tipicamente italiana, la Dacos riconoscesse la mano di Giovanni da Udine⁵⁷. Anche secondo lei, in questi fregi può essere riconosciuta un'influenza della miniatura ganto-bruggese⁵⁸. (fig. 1)

⁴⁹ Hoogewerff 1945/1946, 256.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Dacos, *Le logge di Raffaello*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma, 1986.; Dacos, Caterina Furlan, *Giovanni da Udine 1487-1561*, II, Casamassima, Udine, 1987.

⁵² Nicole Dacos, *La découverte de la domus aurea et la formation des grotesques à la renaissance*, The Warburg Institute, Londra e Leiden, 1969.

⁵³ Dacos 1969, 89.

⁵⁴ Ivi., 101-102.

⁵⁵ Ivi., 102.

⁵⁶ Ivi., 103.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Ibidem.

È riconoscibile nel dettaglio delle ali delle farfalle, che si trovano negli angoli del fregio che incornicia la scena del *Putto trainato da chioccioline*⁵⁹. (fig. 2, 3) Nel contesto dello stile ganto-bruggese Dacos lega anche il *Codice Grimani* nel quale si notano le stesse particolarità stilistiche⁶⁰.

Come Giovanni da Udine fu messo in contatto con lo stile ganto-bruggese viene spiegato da Dacos tramite la presenza di Ruysch in casa di Raffaello. Basandosi sulla vita di Giovanni da Udine descritta da Vasari e seguendo l'ipotesi di Hoogewerff, Dacos afferma che Ruysch e Giovanni da Udine furono presenti contemporaneamente in casa di Raffaello e che fu lì che Raffaello e Giovanni da Udine conobbero delle innovazioni della scuola ganto-brugeoise⁶¹.

Riguardo la biografia di Ruysch Dacos scrive che lui fu un clerico proveniente da Utrecht. A Colonia presso il convento dei Benedittini, decorò verso il 1505 i libri del coro⁶². In seguito, arrivato a Roma, collaborò con Raffaello e Sodoma nella stanza della Segnatura tra il 1508 e il 1509⁶³: per confermare quest'ultima data Dacos si riferisce alla pubblicazione di Hoogewerff⁶⁴. In più afferma la possibilità che Ruysch sia stato responsabile al palazzo Vaticano per i motivi decorativi e le grottesche che dimostrano una certa durezza germanica, secondo lei⁶⁵. Lo stile di Ruysch viene paragonato a quello di Johannes van Deventer, il quale ebbe caratteristiche stilistiche delle botteghe di Gand e Bruges⁶⁶.

Nel libro *Le logge di Raffaello* scritto da Nicole Dacos nel 1986 viene ripresa tutta la sua teoria su Johannes Ruysch come aveva già pubblicato nel 1969.

A Roma, in casa di Raffaello, la presenza di Ruysch suscita molta curiosità tra gli allievi dell'artista italiano che vennero a conoscenza di molte innovazioni della scuola ganto-bruggese⁶⁷.

Dacos modifica la sua teoria originaria riguardo la possibile azione di Ruysch. Questa si coglie difficilmente nei particolari: nei motivi ornamentali della Stanza della Segnatura, tanto nelle grottesche della volta eseguita certamente dal Sodoma, quanto nelle fronde

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Dacos 1969, 104.

⁶² Ibidem.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Hoogewerff 1945/1946.

⁶⁵ Dacos 1969, 104.

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ Dacos 1986, 39.

raffaellesche, non si distingue mai un intervento estraneo⁶⁸. Il solo ambiente in cui è forse possibile scorgere un ricordo dello stile ganto-bruggese è la Stufetta del cardinal Bibbiena che ha una datazione un poco più tarda, dice la Dacos⁶⁹. Nel modo di sottolineare fortemente le ombre degli animaletti, che si trovano nei fregi che inquadrano le scene, utili a dare maggiore rilievo, Giovanni da Udine sembra voler trascrivere sulla parete i margini decorati delle miniature ganto-bruggesi⁷⁰. Forse Giovanni da Udine aveva presenti delle miniature fiamminghe, ma la Dacos ha pensato a esemplari di qualità superiore e più moderna di quelli di Johannes Ruysch, giacché nei fregi delle miniature del graduale di Colonia restano predominanti le reminiscenze gotiche⁷¹.

Nel terzo libro, dedicato a Giovanni da Udine, possiamo trovare altri riferimenti a Ruysch⁷². La Dacos rimane fedele alle sue due fonti principali ovvero Hoogewerff e Vasari. In generale non scoprì niente di particolare, le notizie riguardano Ruysch sono letteralmente le stesse. La sua teoria dell'influenza ganto-bruggese su Raffaello e Giovanni da Udine grazie alla presenza di Ruysch rimane, come rimane anche la problematica per capire quale fu la vera e propria azione di Ruysch al palazzo Vaticano.

L'unica novità che la Dacos aggiunse senza riferirsi ad altre fonti, fu la sua opinione riguardo la morte di Ruysch: secondo lei, lui morì a Lisbona⁷³. L'ipotesi non segue la cronaca importante di Holthuisen dove è scritto che Ruysch morì a Colonia nel 1533⁷⁴. In questa maniera la Dacos si allontana anche dalle opinioni di Hartzheim e di Hoogewerff. La sua opinione non viene seguita dagli altri studiosi, salvo dallo studioso italiano Stefano Pierguidi nel suo articolo *Theatra mundi rinascimentali. Sulla stanza della segnatrice e la sala della Guardaroba di Palazzo Vecchio*⁷⁵.

1.3 Ruysch nelle fonti olandesi nella fine del ventesimo secolo

In questo paragrafo mi concentrerò su tre studiosi olandesi: Klara H. Broekhuijsen, Bram Kempers e Van den Hoven van Genderen che hanno dedicato il loro studio a Johannes

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ Dacos 1986, 39.

⁷² Dacos e Furlan 1987.

⁷³ Dacos e Furlan 1987, 31.

⁷⁴ Kessel 1862, 189.

⁷⁵ Stefano Pierguidi, 'Theatra mundi rinascimentali. Sulla Stanza della Segnatrice e la Sala della Guardaroba di Palazzo Vecchio' in *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 37 (2010): 152.

Ruysch. Vorrei dimostrare in che senso i tre hanno percepito e interpretato le diverse fonti più storiche già nominate e sul quale punto hanno messo il loro accento di ricerca.

Un altro motivo del loro raggruppamento è indubbiamente la medesima nazionalità olandese. Considerando che il loro studio è basato sulla vita di un loro connazionale cercherò di analizzare la loro oggettività.

1.3.1 Broekhuijsen e Korteweg: Il miniatore, astronomo e esploratore Johannes Ruysch

La prima è Klara H. Broekhuijsen, una studiosa legata all'università di Amsterdam, che ha scritto insieme ad Anne S. Korteweg il suo primo articolo in relazione con Johannes Ruysch, pubblicato nel 1989 nel libro *Annus quadriga mundi*⁷⁶. Le due studiose dedicano grande parte della pubblicazione al graduale, miniato da Ruysch e un altro maestro, allo stile e al contesto del convento.

La prima parte della ricerca, costruita da Anne S. Korteweg, è dedicata alla biografia di Ruysch, basandosi sulla cronaca di Holthuisen⁷⁷. Oltre a Holthuisen, la biografia viene completata da Hartzheim con la sua *Bibliotheca Coloniensis* di 1747⁷⁸, nel quale i diversi libri compiuti da Ruysch furono nominati: come il libro *Libellus pro conficiendis coloribus et de arte pingendi in membranis*, che spiega il mescolare di colori e parla della pittura su pergamena⁷⁹ e un trattato del 1494, *l'opera Adminitiones ad spiritualia trahentis*. Secondo Korteweg quest'ultimo lavoro può essere identificato con una parte della copia compiuta da Ruysch di *De Imitatione Christi* di Tommaso da Kempis⁸⁰. Il trattato, che si trova fin'ora nell'archivio della città di Colonia, venne segnato con il nome 'Ruijsch'. Un'altra mano ha compiuto la sua firma più tardi con 'Johannes [Ruijsch] Trajectensis'⁸¹. (fig.4) Quindi oltre ad essere pittore, Ruysch fu anche un copiatore. Una terza opera sua che mostra la sua arte miniata è il *Graduale*, probabilmente creato fra il 1492 e il 1500⁸², del Groß Sint Martin a Colonia.

Korteweg chiama Ruysch sia miniatore che pittore ma anche astronomo e viaggiatore del mondo⁸³. A quest'ultime affermazioni Korteweg lega la creazione del mappamondo fatto da Ruysch durante il suo soggiorno a Roma insieme alla sua esperienza

⁷⁶ Broekhuijsen e Korteweg 1989, 49-76.

⁷⁷ Kessel 1862, 183-202.

⁷⁸ Hartzheim 1747, 198.

⁷⁹ Broekhuijsen en Korteweg, 1989, 55.

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ J. Vennebusch, *Die theologischen Handschriften des Stadtarchives Köln, III, Die Oktavhandschriften der Gymnasialbibliothek*, Böhlau, Köln-Wien, 1976, 110.

⁸² Broekhuijsen en Korteweg 1989, 56.

⁸³ Ivi., 54.

della sua probabile spedizione a New Foundland o Terranova⁸⁴. Riguardo l'ipotesi che Ruysch fece questa spedizione sotto guida di Giovanni Caboto, Korteweg rimane molto critica.

In relazione al suo soggiorno a Roma, Korteweg si riferisce al documento papale del 13 ottobre 1508 dove Ruysch venne nominato per un pagamento di dipinti da completare *in cameris superioribus S.D.N. papae*, come abbiamo già letto nelle pubblicazioni di Hoogewerff⁸⁵. Secondo Korteweg Ruysch dipinse all'interno delle Stanze del Palazzo Vaticano, ma questi dipinti furono rimossi velocemente per dare la possibilità a Raffaello di decorare⁸⁶. Tornando all'ipotesi di Hoogewerff che identificò Ruysch con il 'fiammingo chiamato Giovanni' che abitò secondo Vasari alla casa di Raffaello⁸⁷, Korteweg non sembra molto convinto. Lei si chiede, se Ruysch fosse molto abile in diverse arti, essendo stato un astronomo e cartografo oltre che viaggiatore del mondo, come può essere paragonato a un pittore di ghirlande di frutta il 'fiammingo chiamato Giovanni' a Giovanni da Udine⁸⁸.

Accanto questa identificazione, ne esiste un'altra con la quale Johannes Ruysch viene messo in relazione ad altri studi, ovvero il riferimento a 'Giovanni pittore' nel secondo documento papale del 7 marzo 1509, dove vennero pagati cento ducati per la decorazione 'in camera bibliothecae'⁸⁹. Anche in questo caso Korteweg rimane insicura se si trattasse di Johannes Ruysch o no, visto che dall'inizio del ventesimo secolo gli studiosi non sono ancora riusciti a capire la posizione e la decorazione di questa 'biblioteca segreta' del papa Giulio II⁹⁰. Alcuni studiosi spiegano i 'signa planetarum et picturarum' creata in questa biblioteca come dei dipinti astronomici, e in questo caso è probabile un coinvolgimento di Ruysch⁹¹. Altri, come Shearman⁹², traducono la 'signa planetarum et picturarum' come un globo o astrolabia⁹³.

L'ultima parte della costruzione della biografia viene dedicata agli ultimi anni della vita di Ruysch. Il suo soggiorno in Portogallo non è possibile da confermare salvo i documenti della cronaca di Holthuisen. Visto che Holthuisen lo conobbe personalmente e

⁸⁴ Ivi., 57.

⁸⁵ Hoogewerff 1945/1946, 256.

⁸⁶ Broekhuijsen en Korteweg 1989, 57.

⁸⁷ Vasari 1966-1994, 447- 448.; Hoogewerff 1945/1946, 256.; Hoogewerff 1950, 319-320.

⁸⁸ Broekhuijsen en Korteweg 1989, 57.

⁸⁹ Shearman 2003, 126.

⁹⁰ Broekhuijsen en Korteweg 1989, 58.

⁹¹ Ibidem.

⁹² Shearman 1965, 60.

⁹³ Broekhuijsen en Korteweg 1989, 58.

che la sua documentazione in relazione alla sua vita fu molto fedele, Korteweg crede nella sua parola⁹⁴.

1.3.2 Bram Kempers: Il restauro dell'onore di Ruysch

Dalla mano di Kempers esistono due pubblicazioni che parlano di Johannes Ruysch. Tra i tre studiosi olandesi raggruppati in questo paragrafo Kempers dà l'impressione di essere quello più soggettivo e di voler restaurare l'onore di Ruysch.

Nel primo articolo *Een pauselijke opdracht. Het proto-museum van Julius II op de derde verdieping van het Vaticaanse paleis*⁹⁵, tradotto liberamente come *Una commissione papale. Il proto-museo di Giulio II sul terzo piano del palazzo Vaticano*, Kempers pone l'accento della sua ricerca sul contesto del palazzo Vaticano e del papa Giulio II come committente importante. In questo senso Kempers parla della *biblioteca segreta* commissionata da Giulio II con la funzione di sala di magnificenza.

All'inizio dell'articolo viene dato un riassunto delle ricerche fatte dai diversi studiosi, legato all'esistenza e alla posizione specifica di questa biblioteca all'interno del Palazzo Vaticano. In più Kempers legge i documenti papali di 14 ottobre 1508 e di 7 marzo 1509, già studiati prima in questa ricerca, come una conferma dell'esistenza di questa biblioteca preziosa. Ovvero Kempers è convinto che i termini *in cameris superioribus* e *camera bibliothecae* si riferiscono alla stessa stanza: la *bibliotheca segreta*⁹⁶. A questi due documenti, studiati prima come i pagamenti a Johannes Ruysch, Kempers dà una nuova connotazione: seguendo la sua ricerca, lui conclude che Ruysch fece parte dei pittori di questa biblioteca segreta⁹⁷. In più in merito ai dubbi che esistono intorno all'identificazione con il pittore *Johanni* nel documento di 8 marzo 1509, Kempers dichiara che sarà piuttosto un riferimento a Johannes Ruysch che Giovanni Sodoma, visto che quest'ultimo pittore viene normalmente chiamato Johannes Antonius o Giovanni Antonio⁹⁸.

⁹⁴ Ibidem.

⁹⁵ Bram Kempers, 'Een pauselijke opdracht. Het protomuseum van Julius II op de derde verdieping van het Vaticaanse paleis', in *Utrecht Renaissance studies II, Kunstenaars en opdrachtgevers*, a cura di Herald Hendrix e Jeroen Stumpel, Amsterdam University Press, Amsterdam, 1996. [a]

⁹⁶ Kempers 1996 [a], 23.

⁹⁷ Ivi., 26, 31.

⁹⁸ Ivi., 26.

Secondo Kempers, Ruysch fu defenito *senza dubbio il più famoso* tra tutti gli artisti che furono attirati al Palazzo Vaticano contemporaneamente con lui⁹⁹. Lui basa questa opinione su tre punti: la riflessione degli studiosi Hoogewerff e Dacos che sostennero che Ruysch venne nominato da Vasari nella vita di Giovanni da Udine¹⁰⁰; l'interpretazione di Holthuisen¹⁰¹, lo scrittore della cronaca, che venne raffigurato come il 'biografo' personale di Ruysch; e l'ultima riflessione data dalla sua fama dice che Ruysch creò un mappamondo che fu pubblicato a Roma nell'edizioni di *Geographia* di Tolomeo di 1507 e 1508¹⁰².

La conclusione di Kempers vuole rompere la tradizione che rispecchia Ruysch come l'assistente di Raffaello, il quale fece un lavoro secondario nella Stanza della Segnatura. Al contrario Ruysch, un pittore, astronomo e cartografo, svolse diversi compiti importanti per Giulio II come per esempio un mappamondo, probabilmente disegnato su pergamena, come oggetto da decoro per la sua *biblioteca segreta* e alcuni miniature nei codici di Giulio II presenti nella stessa stanza¹⁰³. In più Kempers riconosce nella miniatura del libro di Johannes Michaelis Nagonius un paesaggio olandese a cui lega la mano di Johannes Ruysch¹⁰⁴. (fig. 5)

La seconda pubblicazione di Kempers in relazione a Ruysch è il libro *Johannes Ruysch en Erasmus in Europa*¹⁰⁵. Il libro è suddiviso in tre capitoli; il primo capitolo è dedicato al rapporto fra Johannes Ruysch e Raffaello, il secondo capitolo riflette su le opinioni di Erasmo su Giulio II e il terzo capitolo spiega l'opinione di Erasmo sull'umanesimo italiano. Per la mia ricerca mi concentrerò sul primo capitolo dove Kempers continua a mostrare la parità fra Ruysch e Raffaello.

Secondo Kempers la parità iniziale che fu presente tra Raffaello e Ruysch diminuì durante il sedicesimo secolo¹⁰⁶. La fama di Raffaello, che guadagnò grazie al suo lavoro nella stanza della segnatura, crebbe sempre più mentre quella di Ruysch declinò. Ruysch però rimané molto famoso al livello della cartografia grazie al suo mappamondo creato nel 1507, invece la sua fama al livello della storia dell'arte diminuì nell'ombra di Raffaello¹⁰⁷.

⁹⁹ Ivi., 29.

¹⁰⁰ Questo è un'opinione di Hoogewerff e viene seguita da Nicole Dacos. Le studiose Broekhuijsen e Korteweg non concordano questa teoria, come neanche io.

¹⁰¹ Kessel 1862, 183-202.

¹⁰² Kempers 1996, 29-30. [a]

¹⁰³ Ivi., 30.

¹⁰⁴ Ivi., 30-31.

¹⁰⁵ Kempers, *Erasmus en Ruysch in Europa. Een kleine bespiegeling over multidisciplinariteit, internationalisering en kinderen*, Vossiuspers AUP, Amsterdam, 1996. [b]

¹⁰⁶ Kempers 1996 [b], 9.

¹⁰⁷ Ibidem.

Il contesto originalmente fu diverso, secondo Kempers. Lui è convinto che Ruysch e Raffaello furono messi su piano di parità nell'epoca¹⁰⁸. Entrambi iniziarono a decorare in stanze diverse; Ruysch fu attivo nella biblioteca segreta, all' ultimo piano del palazzo Vaticano, per quale spazio creò una mappa dell' Italia e un mappamondo¹⁰⁹, come fece qualche anni prima per la *Geographia* di Tolomeo. Invece Raffaello ricevette nell' ottobre del 1509 la commissione di decorare le stanze al piano sotto la biblioteca dove fu attivo Ruysch¹¹⁰. L'unica differenza è che le decorazioni di Ruysch furono perse mentre quelle di Raffaello esistono ancora.

In più Kempers pone l'ipotesi con la quale conferma la sua opinione riguardante la parità fra i due personaggi. Nella *Scuola di Atene* Kempers interpreta i due uomini che si trovano nell' angolo basso a destra, vicino al cosiddetto autoritratto di Raffaello, come Tolomeo e Ruysch¹¹¹. (fig. 6) Tolomeo ha nelle mani il globo mentre il cosiddetto Ruysch tiene tra le mani la sfera celeste. La figura dell' astronomo conobbe già diverse identificazioni, per esempio Vasari lo identificò come l'astronomo Zoroastro mentre altri pensarono alla figura di Castiglione¹¹².

Kempers conclude il suo articolo con una critica rivolta agli altri studiosi. Secondo lui, durante i loro diversi studi, Raffaello e - di sicuro - Ruysch sono stati stralciati dal loro contesto culturale; Ruysch fu studiato troppo dal punto di vista unilaterale italiano e monodisciplinare: ovvero dal lato dello storico d'arte e da quello cartografico. A causa della mancanza d'attenzione degli studiosi per il suo contesto internazionale e multidisciplinare, Ruysch non fu valorizzato e apprezzato nella giusta maniera. Tanti storici d'arte lo vedono troppo poco come studioso, mentre i cartografi non si rendono conto del suo lavoro nel Palazzo Vaticano¹¹³.

1.3.3 Van den Hoven van Genderen: Ruysch nelle Biografie di Utrecht

La pubblicazione di van den Hoven van Genderen fa parte delle Biografie di Utrecht¹¹⁴, nelle quali vengono dedicati capitoli a tutti i personaggi provenienti da Utrecht, interessanti per la storia della città, come Johannes Ruysch.

¹⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁹ Ibidem.

¹¹⁰ Ibidem.

¹¹¹ Ibidem.

¹¹² Ibidem.

¹¹³ Ivi., 11.

¹¹⁴ Van den Hoven van Genderen, 'Jan Ruysch: monnik, schilder en ontdekkingsreiziger' in *Utrechtse Biografieën*, bnd. 5, Boom, Amsterdam, 1998, 161-166.

Van den Hoven van Genderen è il primo scrittore che dà più informazioni sulla vita familiare di Ruysch grazie alla sua ricerca nell'archivio di Utrecht. Lui è stato capace di illuminare la storia della famiglia Ruysch e il contesto olandese. La sua biografia di Ruysch pone alcune novità interessanti, anche se la più grande parte risulta basata sulla cronaca di Holthuisen. Stranamente nella sua bibliografia non si riferisce né a Holthuisen né a Hartzheim, ma soltanto a Klara H. Broekhuijsen e a Bram Kempers¹¹⁵. Nota bene che van den Hoven van Genderen fa caso all'ipotesi di Kempers riguardo alla presenza di Ruysch accanto a Tolomeo nella *Scuola di Atena*¹¹⁶.

Si può concludere dicendo che van den Hoven van Genderen è stato importante per lo studio di Ruysch per capire la sua provenienza familiare mentre la sua bibliografia non è molto accurata.

1.4 Gli studiosi tedeschi del ventunesimo secolo

In questo ultimo paragrafo dedicato alla ricerca delle fonti per la biografia raggrupperò il materiale tedesco del ventunesimo secolo. Sono tre studi di due scrittori diversi: due articoli di Peter H. Meurer e il terzo è scritto da P. Marcel Albert. Questi scrittori riescono a creare una biografia abbastanza completa di Ruysch illuminando gli aspetti diversi della vita di Ruysch. Meurer dedica il suo studio più all'aspetto cartografico, mentre P. Marcel Albert spiega il mondo del convento e l'arte della stampa nel Cinquecento.

1.4.1 Ruysch negli occhi di Peter H. Meurer

Il primo articolo di Peter H. Meurer riguardante Ruysch è presente nella rivista *Geschichte in Köln* dell'anno 2002. Il suo articolo *Der Maler und Kartograph Johann Ruysch († 1533). Zur abenteuerlichen Biographie eines Kölner Benediktiners an der Schwelle der Neuzeit* o Il pittore e cartografo Johann Ruysch (†1533). In relazione con la biografia avventurosa di un benedettino di Colonia al inizio della storia moderna¹¹⁷, è dedicato ad un approccio scientifico su Ruysch.

Il primo capitolo mette il mappamondo di Ruysch nella tradizione della cartografia della storia moderna. Mentre nel secondo capitolo Meurer dà un elenco di tutti le fonti scritte su

¹¹⁵ Ivi., 166.

¹¹⁶ Ivi., 162.

¹¹⁷ Peter H. Meurer, 'Der Maler und Kartograph Johann Ruysch. Zur abenteuerlichen Biographie eines Kölner Benediktiners an der Schwelle der Neuzeit', in *Geschichte in Köln*, 49, Colonia (2002): 85-104.

di lui. In più mette l'accento su i due documenti più importanti per creare una biografia, ovvero quelli di Holtuisen¹¹⁸ e di Hartzheim¹¹⁹, traducendoli dal latino al tedesco.

Partendo da queste due fonti, Meurer cerca di completare la biografia di Ruysch nel terzo capitolo. Con l'aiuto di van den Hoven van Genderen e Herman Keussen, Meurer riesce a descrivere i primi anni della vita di Ruysch in maniera abbastanza puntuale, chiedendosi se Ruysch fece il voto di monacco a Utrecht o a Colonia¹²⁰.

Meurer pone anche la domanda, basandosi sulle notizie di Marco Beneventano, se Ruysch prima di partire per Roma fece una spedizione, partendo dal sud dell'Inghilterra seguendo il cinquantatresimo grado di latitudine in direzione ovest per arrivare in *Terra Nova*¹²¹. La datazione di questo viaggio è difficile da definire secondo lui, visto che il graduale fu pronto verso il 1500, il viaggio dovrebbe avere inizio dopo questa data. Rendendosi conto di questo, Ruysch non poté esser partecipe alle spedizioni di Giovanni Caboto nel 1497 e nel 1498, in commissione del re inglese Enrico VII, in direzione del Nord America¹²². Una seconda possibilità di identificazione di questo viaggio, poté essere la spedizione fatta nei primi anni del sedicesimo secolo dagli inglesi e portoghesi, che partirono da Bristol per esplorare i luoghi nordatlantici¹²³.

Secondo Meurer dopo il viaggio, Ruysch arrivò in Portogallo dove riuscì a raccogliere informazioni riguardanti i viaggi d'esplorazione portoghesi fatti recentemente nell'Oceano Indiano¹²⁴, che furono importanti per la creazione del suo mappamondo. Dopo il suo soggiorno portoghese continuò il suo viaggio a Roma dove arrivò nei primi mesi dell'anno 1508¹²⁵. Nota bene che Meurer non segue l'ordine cronologico del viaggio descritto da Holthuisen e Hartzheim i quali sostengono che Ruysch dopo il suo soggiorno a Roma fece un viaggio in Portogallo¹²⁶.

Per la descrizione del soggiorno di Ruysch a Roma, Meurer si basa sui studi di Hoogewerff¹²⁷ e Kempers¹²⁸, segue le loro ipotesi senza metterle in dubbio.

Lo scrittore non si chiede se i riferimenti a *Magister Johannes Ruisch* e a *Johannes pictor* nei documenti papali furono un riferimento alla solita persona, come venne pensato da

¹¹⁸ Ivi., 95.

¹¹⁹ Ivi., 96.

¹²⁰ Ivi., 97.

¹²¹ Ivi., 98.

¹²² Ibidem.

¹²³ Ibidem.

¹²⁴ Ibidem.

¹²⁵ Ivi., 99.

¹²⁶ Hartzheim 1747, 198.; Kessel 1862, 188-189.

¹²⁷ Hoogewerff 1945/1946.

¹²⁸ Kempers 1996 [a] e [b].

tanti studiosi per esempio Shearman e Kempers¹²⁹. Secondo lui Ruysch fece parte della cerchia di Raffaello, il quale iniziarono insieme nel 1508 la decorazione della Stanza della Segnatura per papa Giulio II¹³⁰. Per confermare tale ipotesi utilizza la fonte di Vasari su Giovanni da Udine, nella quale si fa riferimento ad un *fiamingo chiamato Giovanni*¹³¹, secondo Meurer (e anche Hoogewerff e Dacos) questo nome può indicare Johannes Ruysch al quale tramite la storia dell'arte bisogna attribuire alcune delle parti floreali presenti nelle stanze¹³².

Un'altra ipotesi che viene seguita è la possibilità che Raffaello ritrasse Ruysch nella *Scuola di Atene*, come ha già messo in evidenza Kempers¹³³. Soltanto Meurer si allontana in certo modo dall'opinione di Kempers visto che non condivide la scelta di identificare Ruysch con il ritratto di Zoroaster però Meurer rimane nello stesso gruppo di persone, raffigurate nell'angolo destro tra cui Raffaello, Ptolemaeus: l'uomo con il globo, Zoroaster il quale tiene la sfera celeste e una quarta persona: un uomo con la barba vestito con un abito bianco da monaco, Johannes Ruysch¹³⁴. Per la fine della vita di Ruysch, Meurer torna a seguire i documenti di Holthuisen e Harzheim.

Il secondo studio su Ruysch, fatto da Meurer è la *Neue Deutsche Biographie*¹³⁵. È noto che Johannes Ruysch fu maggiormente presente nei dizionari e nelle enciclopedie tedesche che in quelle olandesi, da notare infatti l'assenza di Ruysch nel *Nederlands Biografisch Woordenboek*¹³⁶ o *Dizionario biografico olandese*, ma fù soltanto coinvolto in *Utrechtse Biografieën* o *Biografie di Utrecht*¹³⁷, già stato studiato nel paragrafo precedente. Mentre qui, nel *Neue Deutsche Biographie* e anche nell'enciclopedia d'arte tedesca: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart* pubblicato da Ulrich Thieme, Felix Becker e Hans Vollmer¹³⁸ dedicano un capitolo a Johannes Ruysch.

¹²⁹ Shearman 2003, 127.; Kempers 1996 [a], 26.

¹³⁰ Meurer 2002, 99.

¹³¹ Vasari 1966-1994, 447-448.

¹³² Meurer 2002, 100.

¹³³ Ibidem.; Kempers 1996 [b], 9-10.

¹³⁴ Meurer 2002, 100.

¹³⁵ Meurer, 'Johann Ruysch' in *Neue Deutsche Biographie*, Bnd 22, Duncker e Humblot, Berlino, 2005, 307.

¹³⁶ P.C. Molhuysen e P.J. Blok, *Nieuw Nederlands Biografisch Woordenboek*, bnd 1-10, A.W. Sijthoff's Uitgeversmaatschappij, Leiden, 1911-1937.

¹³⁷ van den Hoven van Genderen 1998.

¹³⁸ Ulrich Thieme e Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, bnd 29, E. A. Seemann, Leipzig, 1992, 243.

Ritornando alla pubblicazione di Meurer del 2005 si prende spunto da quella creata sempre da lui nel 2002¹³⁹. Meurer specifica la spedizione di Ruysch: ovvero la sua partecipazione dal 1501 al 1504 alla spedizione anglo-portoghese partita da Bristol e diretta in Terranova¹⁴⁰. Mentre nell' articolo del 2002, Meurer dubita ancora di questa possibilità e delle sue datazioni¹⁴¹.

Un altro dettaglio da prendere in considerazione è anche la sicurezza con la quale Meurer nomina Ruysch pittore di affreschi al Palazzo Vaticano tra il 1508 e il 1509 e che in questo periodo rimase nella casa di Raffaello¹⁴².

Vorrei concludere che per questa biografia nelle *Neue Deutsche Biographie*, Meurer ha voluto ricapitolare la vita di Ruysch in maniera troppo coincisa facendo riferimento soltanto a van den Hoven van Genderen e al suo articolo del 2002.

1.4.2 P. Marcel Albert: Ruysch e il contesto del Groß St. Martin

L'ultima pubblicazione che vorrei coinvolgere in questo capitolo per lo studio del materiale riguardante la creazione della biografia di Johannes Ruysch è l'articolo "*Konservative Reformer*". *Die Spätmittelalterlichen Handschriften aus Groß St. Martin in der Kölner Diözesan- und Dombibliothek* (Riformatori conservativi. I manoscritti altomedievali del convento St. Martin nella biblioteca diocesana del duomo di Colonia) scritto da P. Marcel Albert¹⁴³. Marcel Albert inizia il suo articolo creando un contesto storico del convento Groß St. Martin e la riforma contemporanea nei conventi tedeschi concentrati nel centro e nell'ovest Europa: olandesi, belgi, danesi e lussemburghesi riguardo all'arte dello scritto, che venne vista come arte ideale per i monaci¹⁴⁴.

Andando più nello specifico P. Marcel Albert si concentra sull'arte della scrittura nel convento di Groß St. Martin. In questo contesto vengono nominati alcuni monaci che furono laboriosi in questa forma dell'arte: frater Eliphius Vuchten, frater Hubert Holthuisen e Johannes Ruysch¹⁴⁵.

¹³⁹ Meurer 2002, 85-105.

¹⁴⁰ Meurer 2005, 307.

¹⁴¹ Meurer 2002, 98.

¹⁴² Meurer 2005, 307.

¹⁴³ P. Marcel Albert, ' "Konservative Reformer". Die Spätmittelalterlichen Handschriften aus Groß St. Martin in der Kölner Diözesan- und Dombibliothek', in *Mittelalterliche Handschriften der Kölner Dombibliothek: zweites Symposium der Diözesan- und Dombibliothek Köln zu den Dom-Manuskripten (1. bis 2. Dezember 2006)*, atti di convegno Colonia, 1 e 2 dicembre 2006, Erzbischöflichen Diözesan- und Dombibliothek, Colonia, 2008, 99-145.

¹⁴⁴ Ivi., 103.

¹⁴⁵ Ivi., 108.

Per la formazione della biografia di Ruysch, Marcel Albert segue in generale Meurer e le sue fonti. Però in relazione all'anno durante il quale Ruysch entrò in convento, Marcel Albert cerca di specificare la notizia paragonando la sua affermazione con Meurer e Hartzheim che si trovavano d'accordo sul fatto che Ruysch entrò nel convento nel 1492¹⁴⁶, Marcel Albert crede che il suo esordio si svolse un anno prima, ovvero nel 1491, visto che il voto di monaco per i benedettini durava un anno¹⁴⁷. Per il proseguo delle notizie segue fedelmente Meurer riguardo la sua fuga dal convento, alla spedizione che lo portò in Terranova e in Portogallo, oltre che all'arrivo a Roma verso 1508¹⁴⁸.

Diversamente da Meurer, Marcel Albert segue la cronologia di Hartzheim e Holthuisen e pone la possibilità di un secondo viaggio in Portogallo dopo il soggiorno a Roma¹⁴⁹.

Nella città del papa Ruysch pubblicò il suo mappamondo, conosciuto come la 'carta di Ruysch' e dipinse nelle stanze del palazzo Vaticano con Raffaello, dove forse venne ritratto¹⁵⁰.

Anche se Meurer era convinto che Vasari nelle sue Vite faceva riferimento a Johannes Ruysch, Marcel Albert rimane più oggettivo pensando che se avesse parlato davvero di lui avremmo avuto conferma sulla bravura di pittore, astronomo e incisore¹⁵¹. Per descrivere la fine della vita di Ruysch, Marcel Albert segue Meurer e gli altri studiosi.

Tornando alla struttura dell'articolo, Marcel Albert dedica ancora un capitolo alla descrizione dei manoscritti, come anche il manoscritto nel quale Ruysch collaborò, e un capitolo al modo di utilizzo di questi manoscritti.

In generale questo articolo di Marcel Albert è molto importante perché è lo studio più recentemente fatto su di Ruysch e da un elenco molto chiaro formato da tante fonti e studi scritti su Ruysch.

¹⁴⁶ Meurer 2008, 97.

¹⁴⁷ P. Marcel Albert 2008, 118.

¹⁴⁸ Ibidem.; Meurer 2002, 98-99.

¹⁴⁹ Marcel Albert 2008, 119.

¹⁵⁰ Ivi., 119.

¹⁵¹ Ibidem.

Parte II: La biografia di Johannes Ruysch

Capitolo 1: La ricostruzione della vita di Johannes Ruysch

1.1 Il contesto familiare di Johannes Ruysch

Johannes Ruysch nacque in una famiglia rinomata, a Utrecht in Olanda fra il 1470 e il 1473¹⁵². Suo padre, Dirk Ruysch Jansoen, fu chiamato il *Signore di Pijlsweerd* perchè ricoprì diverse volte la carica di scabino e consigliere della città Utrecht¹⁵³.

Il fratello più grande di Johannes Ruysch, stranamente chiamato nella stessa maniera, Johannes, fu sindaco a Utrecht e abitò nella casa di famiglia chiamata Ruyschestein, dove i fratelli furono probabilmente cresciuti insieme¹⁵⁴. L'importanza della famiglia Ruysch si dimostrò nei diversi matrimoni con altre famiglie importanti di Utrecht che ricoprirono ruoli molto prestigiosi nel campo ecclesiastico e clericale. Per esempio Dirk Ruysch fu il canonico di San Giovanni e fu uno dei fondatori principali dell'Ospedale della Croce all'inizio del Quattrocento, mentre il cugino di Johannes Ruysch, anch'esso omonimo, fu collaboratore del papa a Roma e canonico del duomo¹⁵⁵.

Il contesto rinomato, nel quale si trovò la famiglia Ruysch, fu probabilmente una delle motivazioni per le quali venne scelto una carriera clericale ad alti livelli per il secondo figlio, con lo scopo di diventare membro del capitolo di Utrecht¹⁵⁶. La preparazione e istruzione gli venne data all'interno del percorso fatto nel collegio di Cornelius dell'Università di Colonia da partire di dicembre 1486¹⁵⁷, però sappiamo che a marzo dell'anno 1484 Ruysch fu già presente in questa città¹⁵⁸. Il 14 marzo del 1489 ricevette la laurea nelle arti libere: tale laurea fu vista come un'ottima preparazione generale per uno studio più profondo nelle scienze¹⁵⁹. Dalle fonti storiche che esistono su Ruysch si capisce dalla sua descrizione che si tratta di un uomo molto talentuoso: cioè fu chiamato un esperto nell'astronomia sia nella pittura e nella stampa¹⁶⁰.

Dopo il 1489 Ruysch esce di scena per qualche anno, o meglio nessun registro dell'università di Colonia né lascia traccia. Soltanto nel 1492 si riesce a trovare qualche

¹⁵² van den Hoven van Genderen 1998, 161.; Meurer 2002, 97.; Marcel Albert 2008, 118.

¹⁵³ van den Hoven van Genderen 1998, 161.; Meurer 2002, 96-97.

¹⁵⁴ Ibidem.

¹⁵⁵ Ibidem.

¹⁵⁶ Ibidem.

¹⁵⁷ Keussen 1919, 206.; van den Hoven van Genderen, 1998, 162.; Meurer 2002, 97.

¹⁵⁸ Keussen 1919, 139.

¹⁵⁹ van den Hoven van Genderen, 1998, 162.

¹⁶⁰ Hartzheim 1747, 198.; Kessel 1862, 188.

notizia certa su Ruysch: infatti in quest'anno possiamo attestare tramite il libro delle iscrizioni che il suo nome fosse inserito nella lista delle persone presenti all'interno del convento di Groß Sint Martin, un'abbazia di benedettini a Colonia sotto l'abate di Adam Meijer¹⁶¹. Probabilmente Ruysch entrò già un anno prima nel convento ovvero nel 1491 visto che il confesso monacale per i benedettini durava un anno¹⁶². Contemporaneamente insieme a lui fu presente il padre Hubert Holthuijsen, il quale ci ha lasciato la fonte principale su Ruysch¹⁶³.

1.2 Ruysch al Groß St. Martin

A Colonia Ruysch fu attivo come scrittore, copiatore e miniatore dei manoscritti al convento di Groß St. Martin¹⁶⁴. Lui scrisse il *Libellus pro conficiendis coloribus et de arte pingendi in membranis*, un libro che spiega l'arte nel mescolare i colori e parla della pittura fatta su pergamena¹⁶⁵. Accanto a questo libro esiste un secondo lavoro, ovvero un trattato del 1494, *L'opera Admonitiones ad spiritualia trahentis*¹⁶⁶. Korteweg identifica il trattato con una parte della copia compiuta da Ruysch di *De Imitatione Christi* di Thomas à Kempis¹⁶⁷. Una terza opera sua che mostra la sua arte miniata è il *Graduale*, probabilmente creato fra il 1492 e il 1500 al Groß Sint Martin¹⁶⁸. La sua mano si riconosce nel capitale dell'introito di Pasqua: la 'R' del *resurrexi*¹⁶⁹ e nelle scene di alcuni altri introiti¹⁷⁰. Questo

¹⁶¹ Hartzheim 1747, 198.; Peter Opladen, 'Verzeichnis der literarisch oder künstlerisch tätigen Mönche von St. Martin mit biographischen Notizen' in *Gross St. Martin. Geschichte einer stadtkölnischen Abtei*, bnd. 2, Verlag L. Schwann, Düsseldorf, 1954, 180.; Broekhuijsen en Korteweg 1989, 55.; van den Hoven van Genderen, 1998, 163.; *Glaube und Wissen im Mittelalter: Die Kölner Dombibliothek*, cat. della mostra, a cura di Joachim Plotzek, Erzbischöfliches Diözesanmuseum, Colonia, Hirmer Verlag, Monaco, 1998, 47.; Meurer 2002, 97.; Meurer 2005, 307.

¹⁶² Macel Albert, 2008, 118.

¹⁶³ Kessel 1862, 188-189.

¹⁶⁴ Hartzheim 1747, 198.; Broekhuijsen en Korteweg 1989, 54.; van den Hoven van Genderen 1998, 163.; Meurer 2002, 97.; Marcel Albert 2008, 108, 118.

¹⁶⁵ Hartzheim 1747, 198.; Broekhuijsen en Korteweg 1989, 55.

¹⁶⁶ Harthzeim 1747, 198.; Meurer 2002, 97.; Broekhuijsen en Korteweg 1989, 55.

¹⁶⁷ Broekhuijsen en Korteweg, 1989, 55.

¹⁶⁸ Ivi., 56.; van den Hoven van Genderen 1998, 163.; Meurer 2002, 97.

¹⁶⁹ Kessel 1862, 188.; Opladen 1954, 180.; Broekhuijsen en Korteweg 1989, 54.; Thieme-Becker 1992, 243.

¹⁷⁰ Juliane Kirschbaum, *Liturgische Handschriften aus dem Kölner Fraterhaus St. Michael am Weidenbach und ihre Stellung in der Kölner Buchmalerei des 16. Jahrhunderts*, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn, Bonn, 1972, 301-312.; Walter Schulten, *Kostbarkeiten in Köln: Erzbischöfliches Diözesanmuseum Katalog*, Greven, Colonia, 1978, 78.; Broekhuijsen 2009, 45-46, 130; Johanna C. Gummlich, 'Graduale', in *Glaube und Wissen im Mittelalter: Die Kölner Dombibliothek*, catalogo della mostra, a cura di Joachim Plotzek, Erzbischöfliches Diözesanmuseum, Colonia, Hirmer Verlag, Monaco, 1998, 475-480.; <www.ceec.uni-koeln.de> (giugno 2014).

Graduale fu pronto intorno al 1500¹⁷¹, dopo di che non si trovano altre fonti attendibile di attività sue svolte all'interno del convento.

L'unica notizia sicura fu la sua partenza dal convento dopo aver completato il lavoro del Graduale¹⁷². Il vero motivo della sua fuga non si conosce. Una delle ipotesi può essere raffigurata nella difficoltà con la disciplina severa all'interno del convento come nel caso del monaco Heinrich Zonsbeck¹⁷³, lo scrittore del Graduale, che fu rinchiuso per quarant'anni nel carcere dove copiò una grande quantità di manoscritti e libri con la luce delle candele¹⁷⁴.

Riguardo la descrizione dello svolgimento della sua fuga si trovano alcune lacune. Con lo scopo di avere un'idea più precisa del suo viaggio, preferisco prima elaborare le sicurezze: dal 1492 fino al 1500 trovò dimora presso il convento a Colonia, e si ha la prova dal lavoro di miniatore del Graduale¹⁷⁵. In seguito possiamo affermare che la sua fuga terminò a Roma¹⁷⁶, dove il suo mappamondo innovativo venne pubblicato nella *Geographia* di Tolomeo nelle edizioni del 1508 e in alcune edizioni, non ufficiali, del 1507¹⁷⁷. Una seconda conferma che indica che Ruysch in quel periodo rimase a Roma la troviamo nel documento papale del 1508 e forse anche in quello del 1509¹⁷⁸, nei quali Ruysch venne nominato. Rimane la domanda: cosa è successo tra il 1500 e il 1507?

1.3 La spedizione per il mondo: la nascita di un cartografo

Tra il 1500 e il 1507 possiamo quasi sicuramente dire che Ruysch fece parte di una spedizione sul mare per esplorare il mondo sconosciuto. Grazie a questo viaggio, che fu

¹⁷¹ Hartzheim 1747, 198.; Opladen 1954, 180.; Kirschbaum 1972, 301.; Schulten 1978, 76; Broekhuijsen en Korteweg 1989, 56.; van den Hoven van Genderen, 1998, 163.; Colonia 1998, 47.; Gummlich 1998, 96.; Meurer 2002, 97-98.; Meurer 2005, 307.; Marcel Albert 2008, 115, 116, 136.; Broekhuijsen, *The Masters of the Dark Eyes. Late Medieval Manuscript Painting in Holland*, Brepols, Turnhout, 2009, 45, 130.

¹⁷² Kessel 1862, 188.; van den Hoven van Genderen 1998, 163.; Meurer 2002, 98.; Meurer 2005, 307.

¹⁷³ Broekhuijsen en Korteweg 1989, 53.; van den Hoven van Genderen 1998, 163.; Meurer 2002, 98.; Marcel Albert 2008, 117.

¹⁷⁴ van den Hoven van Genderen 1998, 163.; Marcel Albert 2008, 116-117.

¹⁷⁵ Opladen 1954, 180.; Kirschbaum 1972, 301.; Schulten 1978, 76.; Dacos 1987, 31.; Broekhuijsen en Korteweg 1989, 57.; Colonia 1998, 47.; Gummlich 1998, 475.; van den Hoven van Genderen 1998, 163.; Elisabeth Hemfort, *Monastisches Buchkunst zwischen Mittelalter und Renaissance. Illumierte Handschriften der Zisterzienserabtei Altenberg und die Kölner Buchmalerei*, Bergisch Gladbach, Altenberger Dom-Verein, 2001, 153-154.; Meurer 2002, 97.; Marcel Albert 2008, 115.; Broekhuijsen 2009, 45, 130.; < www.ceec.uni-koeln.de > (giugno 2014).

¹⁷⁶ Hartzheim 1747, 198.; Kessel 1862, 188.; Opladen 1954, 181.; van den Hoven van Genderen 1998, 163.; Meurer 2002, 99.; Meurer 2005, 307.; Marcel Albert 2008, 118.

¹⁷⁷ Hartzheim 1747, 198.; Kessel 1862, 188.; Broekhuijsen en Korteweg 1989, 56.; van den Hoven van Genderen 1998, 164.; Meurer 2002, 88.

¹⁷⁸ cfr. superior p 6-8.

un'esperienza fondamentale per la sua conoscenza geografica, riuscì dopo il 1507 a creare il mappamondo innovativo.

Basandosi sia sulla lettera d'accompagnamento *Orbis nova descriptio* di Marco Beneventano per il mappamondo di Ruysch nella *Geographia* di 1508, sia su quella dell'umanista Evangelista Tosinus indirizzata a Marianus Alterius che venne pubblicata nella *Geographia* come introduzione alla lettera di Benevento, si presume che Ruysch avesse partecipato ad una spedizione in mare partendo dal sud dell'Inghilterra, seguendo il cinquantesimo grado di latitudine, per scoprire Terranova¹⁷⁹.

Questa spedizione non può essere identificata con le spedizioni fatte nel 1497 e nel 1498, partite da Genova in direzione del Nordamerica sotto la guida di Giovanni Caboto per il re Enrico VII di Inghilterra¹⁸⁰ perché Ruysch nel 1497 e nel 1498 era ancora a Colonia dove lavorò alle miniature del Graduale e un'altra obiezione può essere che nella sua futura carta, Ruysch non diede nessuno dei nomi scelti da Caboto per indicare i suoi luoghi scoperti¹⁸¹. Bensì si può pensare ad una possibile identificazione con la spedizione portoghese - inglese che partì da Bristol per esplorare i luoghi sconosciuti nel Nordatlantico all'inizio del sedicesimo secolo¹⁸².

Un'altra insicurezza è il luogo di sbarco dopo questo viaggio di Ruysch, che non viene mai specificato. Meurer, l'unico studioso che fece un'ipotesi in relazione a questa domanda, ipotizza che Ruysch sbarcò in Portogallo, dove riuscì a ricevere informazioni recenti riguardanti le scoperte portoghese fatte nell'Oceano Indiano¹⁸³. Però questa ipotesi va contro la cronologia di Holthuisen e Hartzheim che pongono entrambi un viaggio in Portogallo dopo il suo soggiorno romano. Personalmente tendo a dare più importanza agli ultimi due studiosi che alla ipotesi fatta da Meurer.

Invece possiamo dire con sicurezza che la fuga dal convento per Ruysch finì a Roma dove, secondo la cronaca di Holthuisen e più tardi secondo la *Bibliotheca Coloniensis* di Hartzheim, fece il mappamondo¹⁸⁴, chiamato *Universalior cogniti orbis*

¹⁷⁹ Meurer 2002, 94, 98.

¹⁸⁰ Ivi., 98.; Johannes Keuning, 'XVIth Century Cartography in the Netherlands', in *Imago Mundi*, vol. 9, (1952): 39.; Annalisa Battini, 'Gli atlanti del cinquecento Mercatore e la cartografia moderna', in *Alla scoperta del mondo. L'arte della cartografia da Tolomeo a Mercatore*, catalogo della mostra, Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Il Bulino edizioni d'arte, Modena, 2001, 172.

¹⁸¹ Keuning 1952, 39.

¹⁸² Meurer 2002, 98.; Meurer 2005, 307.

¹⁸³ Meurer 2002, 98.; Però questa ipotesi va contro la cronologia di Holthuisen e Hartzheim che pongono un viaggio in Portogallo dopo il soggiorno romano di Ruysch. Tendo a dare più importanza agli ultimi due studiosi che all'ipotesi di Meurer.

¹⁸⁴ Kessel 1862, 188.; Hartzheim 1747, 198.

*tabula, ex recentibus confecta observationibus*¹⁸⁵. Questa mappa venne pubblicata a Roma ufficialmente nel 1508 dal libraio francese Evangelista Tosino nella *Geographia* di Tolomeo, provvisto di un commento di Marco Beneventano¹⁸⁶. Nonostante l'anno di pubblicazione ufficiale fosse il 1508, il mappamondo di Ruysch apparì già in alcuni esemplari della *Geographia* nel 1507¹⁸⁷. Grazie a queste date delle pubblicazioni possiamo dire che Ruysch si trovò a Roma di sicuro fra il 1507 e il 1508¹⁸⁸. Soltanto gli scrittori tedeschi Meurer e Marcel Albert sono convinti che Ruysch arrivò a Roma nel 1508¹⁸⁹.

1.4 Ruysch a Roma

Una seconda conferma riguardo la presenza di Johannes Ruysch a Roma in questo periodo lo troviamo nei conti papali di 1508 e 1509¹⁹⁰, nei quali il suo nome appare una volta il 13 o 14 ottobre 1508¹⁹¹ come *Magister Johannes Ruisch clericus Traiectensis diocesis*¹⁹² e una seconda volta il 7 marzo 1509¹⁹³. Riguardo quest' ultima data esistono dubbi se si parlasse davvero di Johannes Ruysch a causa del riferimento a *Johanni pictori*. Shearman fa una nota dove spiega che in generale questo riferimento viene letto da tutti gli studiosi come Johannes Ruysch, tranne Mancinelli e Morello che interpretano il nome come un riferimento a Sodoma¹⁹⁴. Personalmente non mi ritrovo molto con questa identificazione di Johannes Ruysch: i riferimenti sono composti in maniera differente e visto che tra i due conti esiste un anno di intermezzo mi pare strano che non venga utilizzato il nome per intero. Inoltre affermerei che in quell'epoca esistettero talmente tante persone con il nome di Johannes o di Giovanni che mi sembra particolare che il riferimento a *Johanni pictori* richieda un'identificazione scontata con una persona proveniente dall' estero, magari meno conosciuta che potesse essere noto come Giovanni Sodoma.

Seguendo questi fonti papali sappiamo che Ruysch, oltre che essere stato un cartografo, si presentò al Palazzo Vaticano come un pittore. Visto che nei conti papali

¹⁸⁵ Meurer 2002, 88.

¹⁸⁶ Pierguidi 2010, 152.

¹⁸⁷ Keuning 1952, 39.; van den Hoven van Genderen 1998, 164.; Donald L. McGuirk, 'Ruysch world map: Census and Commentary', in *Imago Mundi*, vol. 41 (1989); 133.; Broekhuijsen en Korteweg 1989, 56.; Kempers 1996 [b], 6.; Pierguidi 2010, 152.

¹⁸⁸ Broekhuijsen en Korteweg 1989, 56.

¹⁸⁹ Meurer 2002, 99.; Marcel Albert 2008, 118.

¹⁹⁰ Golzio 1936, 21.; Hoogewerff 1945/46, 260.; Hoogewerff 1950, 318.; Broekhuijsen en Korteweg 1989, 57.; Kempers 1996 [a], 24-25.; Meurer 2002, 99.; Shearman 2003, 125-127.; Pierguidi 2010, 153.

¹⁹¹ Facendo paragone con i diversi studiosi la datazione rimane ambigua: Hoogewerff, Golzio e Broekhuijsen si riferiscono a 13/10/1508 mentre Venturi, Meurer, Shearman e Pierguidi interpretano la data come 14/10/1508.

¹⁹² Hoogewerff 1945/46, 260; Hoogewerff 1950, 318.; Shearman 2003, 125.

¹⁹³ Shearman 2003, 126.

¹⁹⁴ Ivi., 127.

dell'ottobre 1508 Ruysch venne pagato cinquanta ducati in anticipo 'a buon conto per le pitture da farsi in *cameris superioribus*¹⁹⁵ e che nel 1509 - se si potesse identificare Johanni con Ruysch - fù pagato cento ducati per aver compiuto pitture nella *camera bibliotheca*¹⁹⁶. La sua attività pittoriale venne anche confermata dai due fonti storiche scritte da Holthuisen e Hartzheim. L'ultimo scrisse nella sua *Bibliotheca Coloniensis* che Ruysch fece diverse opere pittoriche raffinate per il papa¹⁹⁷. Mentre Holthuisen nella sua cronaca raccontò come Ruysch volle mostrare la sua pittura al papa, venne disturbato talmente tanto dal suo abito religioso che il papa lo liberò¹⁹⁸. Questo aneddoto sottolinea come papa Giulio II lo accolse tra le sue grazie concedendogli lo spazio necessario: questo comportamento ebbe un grande significato per la carriera clericale di Ruysch. Visto che il papa fu l'unica persona adeguata per restaurare la reputazione di Ruysch come monaco dopo la sua fuga dal convento a Colonia.

1.5 Le commissioni di Giulio II a Johannes Ruysch

In relazione ai lavori di Johannes Ruysch fatti a Roma esistono diverse ipotesi e possibilità. Partendo dai due conti papali, già nominati diverse volte in questa tesi, possiamo capire che Ruysch ricevette di sicuro una o forse due commissioni di Giulio II. Purtroppo questi due conti, oltre la datazione e un indicazione di luogo, non ci danno tante informazioni specifiche. In generale le caratteristiche dei lavori svolti da Ruysch per Giulio II rimangono nel buio. Oltre ai due conti papali che possono essere letti in relazione alla sua attività artistica nel Palazzo Vaticano non possiamo fare appello ad altre documentazioni che possano essere considerate in relazione con questo caso.

Basandosi su questi due documenti e provando a creare nuove certezze, tanti studiosi hanno cercato di identificare le due stanze nominate: *cameris superioribus* e *camera bibliotheca* nei pagamenti del papa del 1508 e del 1509. È uno studio molto complicato e insicuro a causa del fatto che dopo il pontefice di Giulio II - e anche prima del suo pontificato - tanti papi lasciarono la loro impronta al Palazzo Vaticano. Tante modifiche dei vari papi cambiarono il palazzo Vaticano diverse volte ed è per questo che è difficile sapere quali stanze, oggi presenti, possono coincidere con le due stanze o, più radicalmente, se esistono ancora. Diversi scrittori hanno suggerito di identificarle con la

¹⁹⁵ A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, IX/2, 1926, 17.

¹⁹⁶ Shearman 2003, 125-126.

¹⁹⁷ Hartzheim 1747, 198.

¹⁹⁸ Kessel 1862, 188.

stanza della Segnatura¹⁹⁹ o con il complesso intero visto che alcune volte con il termine *cameris superioribus* viene riferito alle stanze del terzo piano²⁰⁰.

Invece Kempers propone una possibile coincidenza con la biblioteca segreta che rappresentò una funzione di proto-museo²⁰¹. Riguardante questa biblioteca segreta esistono tante polemiche nella letteratura: una grande discussione tra i diversi studiosi chiede se questa biblioteca segreta fece parte della struttura delle Stanze, oppure no²⁰². Shearman pone un sì, basandosi su una ricerca iconografica. Secondo lui, mentre Perugino decorò il soffitto della Stanza dell'Incendio, Lotto probabilmente fece il soffitto della Stanza d'Eliodoro e Sodoma fu responsabile per la Stanza della Segnatura - prima che Raffaello ricevesse la commissione²⁰³ -, Ruysch lavorò nella *camera bibliothecae*²⁰⁴.

Kempers, dopo aver preso notizia di questa discussione tra i diversi studiosi, ipotizza che la biblioteca segreta fosse collocata al quarto piano, un piano sopra le stanze²⁰⁵. Forse una delle poche sicurezze riguardo a questo contesto è che Ruysch decorò contemporaneamente con altri pittori presenti come Lorenzo Lotto, Raffaello, Cesare da Sesto, Ubaldino d'Antonio Baldini, Michele del Becca, Perugino e Peruzzi²⁰⁶.

Logicamente seguendo questo discorso ci chiediamo: che tipi di decorazioni fece Ruysch in queste stanze? Conoscendolo come un miniaturista e cartografo, e mettendolo accanto a questi artisti italiani molto conosciuti, quale potrebbe essere stato il suo compito?

Una prima possibilità ci viene data da Hoogewerff nel saggio del 1945 / 1946²⁰⁷. Lui è convinto che Vasari nella vita di Giovanni da Udine fece riferimento a Johannes Ruysch, con il nome un *fiamingo chiamato Giovanni*²⁰⁸. Questo Giovanni rimase durante il suo soggiorno a Roma nella casa di Raffaello, dove insegnò a Giovanni da Udine a dipingere festoni dal vero²⁰⁹. A causa di questa identificazione Ruysch viene visto da

¹⁹⁹ Hoogewerff 1945/46, 256.; Hoogewerff 1950, 318-319.; Broekhuijsen en Korteweg 1989, 57.; Marcel Albert 2008, 119.

²⁰⁰ Tom Henry, 'Cesare da Sesto and Baldino Baldini in the Vatican Apartments of Julius II', in *The Burlington Magazine*, vol. 142, n. 1162 (2009):30.

²⁰¹ Kempers 1996 [a], 23-24.; Kempers 1996 [b], 9

²⁰² Shearman fece uno studio riguardante questa domanda; Shearman, 'Le Stanze Vaticane: le funzioni e la decorazione' in *Funzioni e illusioni. Raffaello, Pontormo e Correggio*, Il Saggiatore, Milano, 1983, 88.

²⁰³ Hoogewerff 1950, 317.; Shearman 1983, 87.

²⁰⁴ Shearman 1965, 160.; Shearman, 'Raffaello nell'appartamento di Giulio II e Leone X', in *Gli appartamenti di Giulio II e Leone X*, Milano, 1993, 21.

²⁰⁵ Kempers 1996 [a], 23-24.; Kempers 1996 [b], 9.

²⁰⁶ Pierguidi 2010, 153.

²⁰⁷ Hoogewerff 1945/46, 256.

²⁰⁸ Vasari 1966-1994, 447-448.

²⁰⁹ Hoogewerff 1950, 320.; *Il quale era maestro eccell[ente] di far vagamente frutti, foglie et fiori similissimi al naturale, se bene di maniera un poco secca e stentata, da lui imparò Giovanni da Udine a fargli belli*

alcuni studiosi come un pittore di festoni floreali attivo nella Stanza della Segnatura accanto Sodoma e Raffaello²¹⁰. In più una sua possibile partecipazione alla Stanza della Segnatura viene confermata da alcuni scrittori, che aderiscono a questa teoria e sono convinti di riconoscere un ritratto di Johannes Ruysch nella *Scuola di Atene*. Kempers, Van den Hoven van Genderen e Marcel Albert sono convinti che Ruysch sia il personaggio con il globo celeste, conosciuto come Zoroaster, presente nel gruppo di Raffaello nell'angolo destro, a sinistra di Tolomeo²¹¹. Invece Meurer allontanando di questa identificazione, propone che Ruysch possa essere riconosciuto nel personaggio che si trova tra Raffaello e Zoroaster, ovvero l'uomo vestito con l'abito da monaco bianco²¹².

Ruysch potrebbe essere stato magari anche un assistente di uno di questi pittori italiani per il lavoro nelle stanze. Così lo studioso Roberto Bartalini presuppone che Ruysch fosse l'assistente di Sodoma, visto che entrambi lavorarono contemporaneamente in *cameris superioribus*²¹³. Però il fatto che i due artisti ricevettero entrambi la stessa quantità di soldi, ovvero cinquanta ducati, non conferma questa teoria²¹⁴.

Un'altra opinione riguardo ai compiti di Ruysch è legata alla lettera rivolta al notaio Agapito Geraldini da Amelia, scritta dal papa Giulio II il 3 dicembre 1507²¹⁵. In questa lettera Giulio II chiede la possibilità ad Agapito Geraldini che Bramante potesse vedere la sua mappa d'Italia che possedeva. Bramante, l'artista che fra il 1507 e il 1508 fu responsabile per tutti i lavori di allestimento del nuovo appartamento del papa²¹⁶, ricevette il compito di Giulio II per eseguire o fare eseguire la copia della carta d'Italia²¹⁷.

Dilecto filio Agapyto Geraldino notario. Dilecte fili, salutem etc. Est apud te, ut accepimus, tabela in qua Italiae situs descriptus est; eam dilectus filius Bramans, architectus noster, qui huic descriptioni magnum impendit studium, visere cupit, ut ad illius similitudinem in quodam cubiculo nostro Italiam

come il maestro, e, che è più, con una certa maniera morbida e pastosa, la quale il fece in alcune cose come si dirà, riuscire eccellentissimo. in Vasari 1966-1994, 448.

²¹⁰ Hoogewerff 1945/46, 256; Hoogewerff 1950, 319-320; Dacos, 1969, 103-104.; Dacos 1986, 38.; Dacos 1987, 31.; Meurer 2002, 99.; Marcel Albert 2008, 119.

²¹¹ Kempers 1996[b], 9.; Van den Hoven van Genderen 2002, 162.; Marcel Albert 2008, 119.

²¹² Meurer 20002, 100.

²¹³ Roberto Bartalini, 'Sodoma, the Chigi and the Vatican Stanze', in *The Burlington Magazine*, vol. 143, n. 1182, (2001): 549.

²¹⁴ Ibidem.

²¹⁵ Shearman 1993, 16.; Kempers 1996[a], 23.; Kempers 1996 [b], 6.; Pierguidi 2010, 152.

²¹⁶ Mancinelli 1982, 98.; Shearman 1993, 15-16.

²¹⁷ Mancinelli 1982, 101.; Pierguidi 2010, 152.

describi faere possit. Quapropter hortamur te ut tabellam ipsam ad nos mittere velis tantisper per nos retinendam dum Bramans ipse similitudinem illius expressit [...]”²¹⁸.

Legando a questa commissione di Bramante la presenza di Ruysch a Roma, fu probabile che l'olandese venne coinvolto o fu responsabile per la creazione di questa mappa per il papa. Magari la prima parte del pagamento nell'ottobre 1508, cioè i cinquanta ducati, può riferirsi a questa commissione per *la cameris superioribus* del papa. Kempers presuppone che Ruysch creò questa mappa d'Italia come un oggetto portatile, fatto su pergamena, facile da utilizzare durante i viaggi²¹⁹. In seguito dice che Ruysch accanto questa mappa d'Italia creò anche un mappamondo per decorare la biblioteca di Giulio II²²⁰, come conferma anche Pierguidi²²¹. Secondo quest'ultimo fu probabile che Giulio II nel 1508 avesse già commissionato a Ruysch una raffigurazione del Nuovo Mondo su una delle pareti della sua biblioteca, i quali dopo l'arrivo di Raffaello furono cambiati in tavola²²².

Io personalmente sono più tentata a credere che il primo pagamento, ovvero i cinquanta ducati per la *camera superioribus*, siano stati la prima parte del pagamento che fu legato alla commissione di Ruysch per creare la carte d'Italia, su pergamena, fatta per una delle stanze private del papa, la quale fu molto utile da portare con se durante possibili viaggi.

In relazione con il secondo pagamento vorrei porre due possibilità. La prima possibilità, la quale secondo me è la più probabile ma anche la meno interessante, è che il pagamento di marzo 1509 non sia rivolto a Johannes Ruysch ma a un'altra persona che si chiamò Johannes o Giovanni. Per questa opinione mi baso sul fatto che nel primo documento dell'ottobre del 1508 venne riferito a *Magister Johannes Ruisch*, mentre nel secondo pagamento di cento ducati vennero pagati a un certo *Johanni pictori*. Magari il fatto che i due riferimenti non sono scritti dalla solita persona, né hanno lo stesso ubicazione dell'archivio²²³, può spiegare la nominazione diversa. Però rimango convinta dal fatto che per essere sicuro dal secondo riferimento - anche se in generale viene letto come Johannes Ruysch - avremmo bisogno del suo cognome. In più mi chiedo se potremmo identificare

²¹⁸ B. Feliciangeli, 'Un probabile indizio del nazionalismo di Giulio II, in *Arte e Storia*, VI, 35 (1916): 225.; Kempers 1996 [a], 23.; Pierguidi 2010, 152.

²¹⁹ Kempers 1996 [a], 23, 30.; Kempers 1996 [b], 6.

²²⁰ Kempers 1996 [b], 9.

²²¹ Pierguidi 2010, 153.

²²² Ivi., 162.

²²³ Il primo documento fa parte del Codice Corsiano, mentre il secondo documento si trova nell'archivio Segreto Vaticano, e fa parte delle archivalie riguardo le diverse cameralia. In più questo secondo documento non è stato pubblicato da diversi studiosi: né Golzio né Hoogewerff si riferiscono a quest'ultimo documento.

Johannes Ruysch, conosciuto come cartografo e pittore delle miniature fatte nel convento Groß St. Martin, con *Johanni pictori*? Pensando all'attività artistica di Ruysch e alla scala artistica relativamente piccola delle sue miniature, lo potremmo identificare con un pittore di affreschi o groteschi al Palazzo Vaticano?

Se invece ci si volesse riferire veramente a Johannes Ruysch, ci rimangono alcune domande senza risposte documentate. Quale fu il ruolo di Ruysch in questa *camera bibliotheca* e dove possiamo ambientarla?

Ruysch, noto come un ottimo cartografo, fu anche in grado di rivestire il ruolo di pittore di decorazione delle stanze del Palazzo Vaticano contemporaneamente agli artisti come Lorenzo Lotto, Bramante, Cesare da Sesto, Ubaldino d'Antonio Baldini, Michele del Becca, Perugino e Peruzzi? Il monaco, che dipinse alcune miniature nel graduale, riuscì a parreggiare, praticando un'altra tecnica su una scala molto più grande, il livello dei pittori versati italiani? O avrebbe avuto piuttosto un compito come cartografo o come assistente dei pittori?

In seguito per situare questa *camera bibliotheca* potremmo pensare come Kempers, a una biblioteca segreta, con la funzione di un proto-museo o con la funzione di un *Kunst- und Wunderkammer*? O farebbe piuttosto parte del complesso della Stanza della segnatura come si chiede Shearman?

1.6 L'ultimo viaggio di Ruysch

Dopo l'ultima volta che il nome di Ruysch appare nei documenti del papa a Roma circa il 7 marzo 1509 - in caso che leggiamo *Johanni pittori* come un riferimento a Ruysch - il suo corso della vita diviene più problematico. Per questo ultima parte della sua biografia dobbiamo fidarci sulla cronaca di Holthuisen.

Probabilmente intorno al 1509 lasciò Roma e continuò il suo viaggio in direzione del Portogallo. Arrivato lì, Ruysch riuscì ad avvicinarsi alla cerchia del re portoghese come cartografo marittimo²²⁴. In seguito grazie alla raccomandazione dalla Curia e alla sua conoscenza astronomica, migliorò la sua situazione e poté entrare come sorvegliante dei timonieri per i viaggi in India al servizio della Corona Portoghese²²⁵. Il periodo preciso di questa parte della vita di Ruysch è difficile da definire.

²²⁴ Hoogewerff 1950, 320.

²²⁵ Kessel 1862, 188-189.; Hartzheim 1747, 198.; Hoogewerff 1950, 320.; Broekhuijsen en Korteweg 1989, 58.; van den Hoven van Genderen 1998, 165.; Marcel Albert 2008, 119.

Dopo il suo soggiorno portoghese, stanco di viaggiare e con un livello di salute indebolito, decise di tornare in Germania al suo convento Groß St. Martin²²⁶. Prima che arrivasse a Colonia, rimase un periodo a Utrecht. Nella sua città di nascita, dove grazie alla posizione sociale della sua famiglia e grazie alla lettera del papa che Ruysch portò con sé, poté entrare nell'abbazia di San Paulo a Utrecht²²⁷. Questa abbazia fece parte della stessa congregazione del suo convento a Colonia²²⁸ e ristorò il suo titolo di monaco, con il risultato che poté rimettersi l'abito religioso. Dopo di che circa il 1520 ritornò a Colonia per entrare di nuovo nel suo convento²²⁹.

Al Groß Sint Martin, Ruysch portò alcuni oggetti con sé che ricordarono la sua vita di viaggiatore: un astrolabio, una bussola e altri oggetti nautici²³⁰. A causa del peggiore stato della sua salute non riuscì a partecipare attivamente alla vita ecclesiastica²³¹. Rimanendo sempre nella sua stanza, chiamato il *cubiculum Ruysch*²³², accanto la biblioteca, lavorò a un'opera per il refettorio dalla quale gli illetterati possono capire i giorni, fasi lunari e i segni zodiacali²³³. In seguito morì nel 1533 al convento²³⁴, dove venne seppellito nella fossa comune dei monachi²³⁵.

1.7 Conclusione

È stato molto interessante a dedicare una parte dello studio alla biografia di Johannes Ruysch, non soltanto perché la sua vita è stata particolarmente movimentata per un monaco ma anche perché è molto eccezionale conoscere il nome di un miniaturista che fu attivo intorno al cinquecento²³⁶. Questa cosa, il fatto che siamo stati in grado a identificarlo, è stato per grande parte fatto possibile grazie alla tradizione della cronaca di Holthuisen.

In relazione con la sua attività artistica, Ruysch fu anche un uomo molto dinamico, attivo su diversi campi. Mi rendo conto che riguardo la sua attività artistica esistono diverse ipotesi, sicuramente quando andiamo a esaminare i suoi compiti per papa Giulio II, per

²²⁶ Kessel 1862, 189.; Hartzheim 1747, 198.

²²⁷ Kessel 1862, 189.; von Pastor 1905, 80.; Opladen 1954, 181.; Kempers 1996 [b], 6.; van den Hoven van Genderen 1998, 165.; Meurer 2002, 102.; Meurer 2005, 307.; Marcel Albert 2008, 119.

²²⁸ van den Hoven van Genderen 1998, 165.

²²⁹ Meurer 2002, 102; Meurer 2005, 307.

²³⁰ van den Hoven van Genderen 1998, 165.; Meurer 2002, 102.; Meurer 2005, 307.

²³¹ Opladen 1954, 181.; van den Hoven van Genderen 1996, 165.

²³² Kessel 1862, 189.; Meurer 2002, 102.

²³³ Hartzheim 1747, 198.; Kessel 1862, 189.; von Pastor 1905, 80.; Opladen 1950, 181.; van den Hoven van Genderen 1998, 165.; Marcel Albert 2008, 119.

²³⁴ Hartzheim 1747, 198.; Kessel 1862, 189.; von Pastor 1905, 80.; Hoogewerff 1950, 320.; Opladen 1954, 181.; Kempers 1996[b], 6.; van den Hoven Van Genderen 1998, 165.; Meurer 2002, 102.; Meurer 2005, 307.; Marcel Albert 2008, 119.

²³⁵ Kessel 1862, 189.; von Pastor 1905, 80.

²³⁶ Broekhuijsen en Korteweg 1989, 54.

questo motivo preferisco nella terza parte della tesi di dedicare lo studio alla sua arte miniata e alla sua cosiddetta arte geografica, ovvero il graduale Diöz. EDDB 1519, miniato nel 1500 al Groß St. Martin e il suo mappamondo *Universalior cogniti orbis tabula*, per fare capire come Ruysch trovò l'equilibrio perfetto tra arte e scienza.

Parte III: Ruysch tra arte e scienza

Capitolo 1: L'arte miniata di Johannes Ruysch

1.1 Introduzione: Groß St. Martin e la rinascita della stampa

Il convento di Groß St. Martin fu fondato come chiesa collegiale da parte del vescovo Bruno ed era situato nel medesimo spazio dove anni prima fu fondata un'altra chiesa dedicata al Santo Martinus²³⁷. Il secondo patrono di questa chiesa fu il martire Eliphius, dopo di che le sue reliquie, proveniente dalla Lotaringia, furono donate tramite un testamento al vescovo Bruno intorno al 965²³⁸. Alla fine del decimo secolo il convento canonico venne sostituito da un convento per i benedettini dove vissero per la più grande parte del tempo i monaci irlandesi e scozzesi, i quali cedettero i loro posti agli autoctoni durante il dodicesimo secolo²³⁹. In seguito, fra il 1150 e il 1240, costruirono una nuova chiesa monastica che fino ad ora viene considerata una tra le chiese romaniche più importanti di Colonia, anche se vi sono state opere di restauro dopo i gravi danneggiamenti della seconda Guerra Mondiale²⁴⁰.

Quando Ruysch entrò nel convento venne guidato dall'abate Adam Meijer, che mantenne la sua carica dal 1454 fino al 1499²⁴¹. Sotto la sua guida, il convento conobbe una grande riforma²⁴², visto che l'abate Meijer fu riconosciuto per il mantenimento di una grande disciplina nel convento e si dedicò a ricostruire anche l'autonomia economica²⁴³. Con questa sua ambizione si pose in una situazione di grande riformatore molto importante per questo convento ma anche per altre abbazie²⁴⁴. Non creò solo innovazione nei conventi maschili o femminili dei benedettini, ma si rivolse anche come riformatore nei conventi non benedettini²⁴⁵. Quando morì, nel 1499, il suo successore abate Heinrich I von Lippe si trovò a dirigere un convento ben strutturato²⁴⁶.

Ritornando alla riforma del convento Groß St. Martin, dovrei dedicare una parte in relazione con la Riformazione di Bursfelde, che fu molto importante per la rinascita

²³⁷ Broekhuijsen e Korteweg 1989, 50.

²³⁸ S. Krämer, *Mittelalterliche Bibliothekskataloge Deutschlands und der Schweiz*, Ergbd. 1: Handschriftenerbe des deutschen Mittelalters II, Beck, Monaco, 1998, 446.; Broekhuijsen e Korteweg 1989, 50.

²³⁹ Broekhuijsen e Korteweg 1989, 50.

²⁴⁰ Ibidem.

²⁴¹ Opladen 1954, 177.

²⁴² Marcel Albert 2008, 100.

²⁴³ Ivi., 100.; Hemfort 2001, 25.

²⁴⁴ Marcel Albert 2008, 100.

²⁴⁵ Ibidem.

²⁴⁶ Ibidem.

dell'arte stampata²⁴⁷. L'11 marzo 1446 il Concilio di Basilea riconobbe la fusione di diversi conventi benedettini in Germania con il convento chiamato Weserabtei Bursfelde²⁴⁸. Nei prossimi anni diversi conventi tedeschi si aggiungeranno a questa fusione, ma il culmine si trova nel 1455, quando si aggiunse anche il convento Groß St. Martin sotto l'abate Adam Meyer²⁴⁹. I diversi conventi ebbero in comune il Consuetudo, un testo che cercò di creare una uniformità delle diverse abitudini²⁵⁰. Questo testo dovette essere presente due volte in ogni convento che faceva parte della Riforma di Bursfelde²⁵¹, e insegnò come interpretare l'atteggiamento corretto da parte dei monaci. In sintesi gli abati e i frati di ogni convento ebbero un preciso compito: tutti dovettero cercare un lavoro manuale nel quale si impegnarsi²⁵². Una di queste attività fu quella di scrivere libri, ornandoli con le miniature, o rilegare libri e preparare la pergamena, perchè la scrittura venne vista dai Bursfelder come l'attività perfetta per i monaci²⁵³. A causa di questi precetti, la stampa dei libri e l'arte miniata conobbero una grande crescita dal quindicesimo secolo fino al diciassettesimo secolo²⁵⁴.

Grazie a questa riforma, l'abate Adam Meyer cercò di adattare i conventi, per i quali fu una figura decisiva, con un *scriptorium* e una legatoria che servirono particolarmente per la pubblicazione privata all'interno del convento stesso²⁵⁵. In questa maniera l'abate Meyer si adeguò a mandare i frati di Groß St. Martin, che furono visti come grandi scrittori, ad altri conventi²⁵⁶. Così fu molto facile spargere l'interesse rinato per la stampa dei libri e l'arte miniata. La filosofia di Adam Meyer che rappresentò le sue idee riguardanti la vita perfetta di un monaco benedettino furono *ars, labor et studium*²⁵⁷. Contemporaneamente anche la pubblicazione del *Bursfelder Caeremoniae* ebbe un effetto positivo sull'arte della stampa e sullo sviluppo del tecnico²⁵⁸. Anche se il convento Groß St. Martin non ebbe una stamperia propria cercò allo stesso tempo di adempiere ad un ruolo importante per la divulgazione del Breviario nei conventi del Nord di Germania e di Vestfalia ed ebbe un ruolo importante

²⁴⁷ Hemfort 2001, 25.

²⁴⁸ Marcel Albert 2008, 99.

²⁴⁹ Ibidem.; Broekhuijsen e Korteweg 1989, 50.; Hemfort 2001, 25.

²⁵⁰ Marcel Albert 2008, 101.

²⁵¹ Ibidem.

²⁵² Ivi., 102.

²⁵³ Ivi., 102-103.

²⁵⁴ Ivi., 103.; Hemfort 2001, 25.

²⁵⁵ Marcel Albert 2008, 105.

²⁵⁶ Ibidem.

²⁵⁷ Ivi., 106.

²⁵⁸ Ibidem.

in relazione con l'aspetto economico²⁵⁹. In questa maniera fu più facile per il convento Groß St. Martin provvedersi dagli incunaboli per la loro biblioteca e riuscirono a creare una grande collezione di manoscritti²⁶⁰.

Il Groß St. Martin venne reputato un convento molto importante per i manoscritti e la loro creazione. Nota bene che dopo la morte di abate Adam Meyer, quando Heinrich von Lippe gli succedette, intorno al cambiamento del secolo, la produzione dei manoscritti diminuì chiaramente²⁶¹.

Tornando al momento di splendore per il convento e la sua produzione dei manoscritti, è interessante vedere un parallelismo tra il benessere del convento e il periodo d'oro che conobbe Colonia come città durante questo periodo, lo splendore del convento non fu possibile senza il periodo d'oro della città²⁶². Durante questo periodo diversi monaci del convento furono attivi nell'arte dei manoscritti e il loro restauro, come gli scrittori Arnold Rees, Heinrich von Zonsbeck, Leonard von Roermond, Leonard von Grevenbroich, Dietrich von Köln e Hermann von Winningen²⁶³. Riguardo il campo illustrativo dei manoscritti furono coinvolti Eliphius Vuchten, Johannes Ruysch e Hubert Holthuisen²⁶⁴. In seguito per la rilegatura dei manoscritti il convento Groß St. Martin si appellò a Petrus von Tegelen, anche se tanti manoscritti vennero rilegati fuori dal convento²⁶⁵. Oltre tutti questi frati nominati da Groß St. Martin possiamo prendere nota di tanti illustratori e artisti, provenienti da altri conventi o altri paesi, che furono attratti al Groß St. Martin, come per esempio i monaci Leonard von Roermond, Johannes Ruysch, Everhard Vito, Konrad von Rodenberg e Jakob von Stege, che avevano nazionalità olandese²⁶⁶.

Per una conservazione adatta di tutti i manoscritti presenti sia vecchi che nuovi, l'abate Meyer decise di ricostruire la loro biblioteca e per avere una consultazione molto più semplice venne messo in ordine il catalogo dei manoscritti²⁶⁷. Al culmine dello splendore, il convento entrò in possesso di circa centoventidue manoscritti²⁶⁸.

²⁵⁹ Ibidem.

²⁶⁰ Ibidem.

²⁶¹ Ivi., 107.

²⁶² Ivi., 110.

²⁶³ Ivi., 107-108.

²⁶⁴ Ibidem.

²⁶⁵ Ibidem.

²⁶⁶ Ivi., 108-109, 111.

²⁶⁷ Ivi., 109.

²⁶⁸ Ivi., 110.

Purtroppo la produzione dei manoscritti e la collezione del convento non rimase al livello del periodo d'oro. Partendo dal dominio francese di Colonia nel 1794, la collezione preziosa del convento diminuì. I francesi commissionarono di riparare il catalogo dei libri preziosi del Groß St. Martin, che in questa epoca contò trecentotrentacinque titoli²⁶⁹. Da questi libri preziosi loro confiscarono dieci manoscritti e trenta stampe²⁷⁰. In seguito nel 1801, la collezione conobbe un altro colpo: i libri di gran valore della biblioteca monastica furono ceduti al collegio dei gesuiti²⁷¹. Quando il convento Groß St. Martin venne levato, contava ancora duemila libri, i quali vennero regalati a diverse biblioteche nazionali e internazionali²⁷².

Fortunatamente una grande parte dei libri preziosi è rimasta nelle mani del convento e formò la base della collezione della biblioteca della parrocchia²⁷³. In seguito questa biblioteca regalò nel 1908 circa mille ottocento libri alla *Dombibliothek die Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek*²⁷⁴. Dove oggi, grazie a questa donazione, possiamo ancora trovare alcuni manoscritti preziosi del Groß St. Martin, come per esempio un lavoro privato, cioè il libro delle ore proveniente dal Basso Sassone (EDDB Diöz. 1117), in più tre libri liturgici: un missale (EDDB Diöz. 1520), un graduale (EDDB Diöz. 1519), un antifonario per l'inverno (EDDB Diöz. 1521); e per ultimo due raccolte di manoscritti teologici (EDDB Dom. 247 e EDDB Diöz. 1500)²⁷⁵.

1.2 Il Graduale EDDB Diöz. 1519

1.2.1 La descrizione

Il graduale EDDB Diöz. 1519 fu creato nel 1500 nel convento di Groß St. Martin su commissione dell'abate Heinrich von Lippe²⁷⁶, il quale fu attivo al convento come abate dal 1499 fino al 1505²⁷⁷. Il graduale fu in uso nel coro della chiesa del convento, dove

²⁶⁹ Ivi., 111.

²⁷⁰ Ibidem.

²⁷¹ Ibidem.

²⁷² Ivi., 111-112.

²⁷³ Ivi., 112.

²⁷⁴ Ibidem.

²⁷⁵ Ivi., 114.

²⁷⁶ Kirschbaum, *Liturgische Handschriften aus dem Kölner Fraterhaus St. Michael am Weidenbach und ihre Stellung in der Kölner Buchmalerei des 16. Jahrhunderts*, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn, Bonn, 1972, 301.; Schulten 1978, 76.; Broekhuijsen e Korteweg 1989, 50.; G. Gatterman, *Handschriftencensus Rheinland*, Bd. II, Wiesbaden Reichert, Wiesbaden 1993, 774 .; Johanna C. Gummlich, 'Graduale (Diözesan Hs. 519)', in *Glaube und Wissen im Mittelalter. Die Kölner Dombibliothek*, catalogo della mostra, Erzbischöfliches Diözesanmuseum Köln, Köln, Hirmer Verlag, Monaco, 1998, 475.; Hemfort 2001, 153, 230.; Marcel Albert 2008, 115, 136.; Broekhuijsen 2009, 130.; <<http://www.ceec.uni-koeln.de>> (maggio 2014).

²⁷⁷ Broekhuijsen e Korteweg 1989, 50.

rimase in uso per tanti secoli²⁷⁸ e finora si trova nella biblioteca diocesana del duomo di Colonia. La commissione della creazione del graduale venne data al monaco Heinrich von Zonsbeck o anche chiamato Heinrich von Köln²⁷⁹. Queste notizie possono essere confermate leggendo il colofon che si trova dietro al manoscritto nel quale venne aggiunto nel 1655, su richieste di abate Jacobus Schorn, il testo del graduale che venne aggiornato da frate Isaac Elaudt per creare un testo di un missale romano²⁸⁰.

Ad laudem et gloriam Dei omnipotentis necnon gloriosissime virginis Marie, sanctorumque patronorum nostrorum Eliphii Martini Wolfgangi atque Benedicti et omnium sanctorum scriptum est hoc graduale per me fratrem Henricum Colonie sacerdotem a monachum professum huiusque sacri cenobii sancti Martini maioris in Colonia sub venerabili abbate domino Henrico de Lippia. Anno Dominice incarnationis MCCCCC. in anno jubileo.

Qui sotto venne scritto in nero:

Ad maiorem Dei omnipotentis gloriam, ex mandato reverendi domini Jacobi Schorn abbatis, hunc librum correxit ad normam Missalis Romani anno 1655. F. Isaac Elaudt Coloniensis, anno eius conversionis 25. huius Monasterii Sancti Martini maioris professor.

Nota bene che le informazioni che troviamo nel colofon non vengono quasi sostenute dalle informazioni che possiamo capire dal contenuto del graduale²⁸¹. Per esempio nel *Proprium de sanctis* i Santi Martinus, Eliphius e Benedictus non vennero indicati come patroni come normalmente fu d'uso, nemmeno vennero accentuate le loro feste nelle proprie testi²⁸². Secondo Korteweg soltanto dalle verse dell'alleluia della ventiquattresima domenica dopo Pentecoste si capisce che il manoscritto fu destinato per un convento dei benedettini legati alla congregazione di Bursfeld²⁸³.

E in più una seconda notizia verrà data in relazione alla modifica del 1655. In questo periodo su richiesta di abate Jacobus Schorn, tante parti del manoscritto

²⁷⁸ Marcel Albert 2008, 120, 126.

²⁷⁹ Kirschbaum 1972, 301.; Schulten 1978, 76.; Broekhuijsen e Korteweg 1989, 53.; Gummlich 1998, 475.; Hemfort 2001, 230.; Marcel Albert 2008, 115-116, 138.; Broekhuijsen 2009, 130.

²⁸⁰ Broekhuijsen e Korteweg 1989, 49, 51-52, 74.; Gummlich 1998, 478-479.; Marcel Albert 2008, 120, 139.

²⁸¹ Broekhuijsen e Korteweg 1989, 51-52.

²⁸² Ivi., 52.

²⁸³ Ibidem.

vennero cancellate e riscritte in vecchio stile da frate Isaac Elaudt, mentre stava adattando il testo al missale romano²⁸⁴.

In generale con il termine *graduale* s'intende un libro da messa per il culto nel quale si trovano tutti i canti della messa²⁸⁵. Il nome si riferisce al canto della solista più importante della messa, il quale nell'epoca venne citato dai gradini (*gradus*) del pulpito²⁸⁶. Durante il dodicesimo secolo il nome di questo canto venne dato al libro intero²⁸⁷. Una delle caratteristiche che risalta agli occhi dei gradualisti è il suo formato corposo. Questa caratteristica trovò la sua causa nell'uso del libro, ovvero diverse persone dovettero cantare dal solito libro e per fargli leggere tutto, fu inserito uno scritto leggermente più grande e quindi anche il formato dei fogli furono più larghi²⁸⁸. Queste caratteristiche possono essere confermate soltanto guardando il graduale in questione, EDDB Diöz. 1519 di Groß St. Martin. Il libro misura cinquantatre centimetri per trentasette e conta duecentonovantotto fogli di pergamena²⁸⁹. Dal primo foglio fino al duecentosessantatre la numerazione segue quella latina, dove si calcola i numeri dei fogli solamente sul recto. Dal foglio 263 invece il suo verso viene calcolato con il numero 1 arabo seguendo la numerazione araba che prevede la numerazione dei fogli sia al recto che al verso²⁹⁰. Questa ultima parte calcolata in maniera araba contiene le parti cantate della liturgia della messa della *coralscuola* e dell'ora canonica secondo l'uso benedettino²⁹¹.

In relazione con la luce di composizione delle pagine possiamo dire che segue le misure di quattrocentotredici millimetri da duecentosessantatre millimetri²⁹². Tutte le pagine contengono nove versi di testo scritto in latino accompagnate dalla musica, indicata dalle neume nella notazione quadrata *in littera textualis*²⁹³.

Riguardo il contenuto possiamo suddividere il graduale secondo la prossima scheda²⁹⁴:

²⁸⁴ Ibidem.

²⁸⁵ Ivi., 50.

²⁸⁶ Ibidem.

²⁸⁷ Ibidem.

²⁸⁸ Ibidem.

²⁸⁹ Ivi., 50-51.; Kirschbaum 1972, 301.; Schulten 1978, 76.; Gatterman 1993, 774.; Gummlich, 1998, 478.; Hemfort 2001, 230.; Marcel Albert 2008, 136.; Broekhuijsen 2009, 130.; <<http://www.ceec.uni-koeln.de>> (maggio 2014).

²⁹⁰ Kirschbaum 1972, 301-302.; Schulten 1978, 76.; Gummlich 1998, 478.; Marcel Albert 2008, 136.; Broekhuijsen 2009, 130-131.; <<http://www.ceec.uni-koeln.de>> (maggio 2014).

²⁹¹ Schulten 1978, 76.; <<http://www.ceec.uni-koeln.de>> (maggio 2014).

²⁹² Gummlich 1998, 478.

²⁹³ Broekhuijsen e Korteweg 1989, 51.; Gatterman 1993, 774.; Gummlich 1998, 478.; Hemfort 2001, 230.; Marcel Albert 2008, 136.; Broekhuijsen 2009, 130.; <<http://www.ceec.uni-koeln.de>> (maggio 2014).

²⁹⁴ Kirschbaum 1972, 301-302.; Broekhuijsen e Korteweg 1989, 51, 72.; Broekhuijsen 2009, 130-131.; <<http://www.ceec.uni-koeln.de/Erweitertes Kurzkatalogisat>> (maggio 2014).

1r - 165r	<i>Proprium de tempore</i>
165v - 170v	<i>Kyriale</i>
171r - 174v	mancono ²⁹⁵
175r - 221v	<i>Commune Sanctorum</i>
221v - 256r	<i>Proprium de sanctis</i>
256v - 258v	<i>Introitus</i> e <i>Commune</i> per la festa della Vergine
258v - 261v	<i>Requiem</i>
262r - 262v	Continuazione e integrazione del <i>Proprium de sanctis</i> . Festeggia la Santa Scolastica con indicazioni liturgiche aggiunte dopo ²⁹⁶ .
263v - p30r	Rielaborazione del testo originale che fu cancellato completamente nel 1655 ²⁹⁷ .
p 21r - 29r	Messe votive secondo uso romano.
p 29r - 96r	Sequenze
p 97r - 99r	Aggiunto dopo: La messa per il giorno festivo di Santo Eliphius

Come capita tante volte nel contesto del graduale non fu aggiunto il calendario²⁹⁸. Ma per un riconoscimento chiaro dei diversi tipi di canti, le capolettera vengono provviste di una decorazione particolare. In relazione con il graduale EDDB Diöz. 1519 possiamo suddividere tre diversi tipi di capolettera ovvero le iniziali semplice rosse o blu che vengono utilizzati per il graduale, offertorium o communio (fig. 7); le capolettera nere rinforzate con qualche dettaglio in rosso che indicano i versi (fig. 8); e poi le capolettera blu o rosse decorate seguendo lo stile del Fleuronée con dettagli di penna rosso e blu che vengono utilizzate per l'introito (fig. 9)²⁹⁹. Questo tipo di capolettera può essere ritrovato sempre all'inizio del verso e hanno la caratteristica specifica nella loro decorazione a penna al fine del margine³⁰⁰.

Più nello specifico, guardando i diversi canti dei vari introiti del graduale EDDB Diöz. 1519, possiamo trovare diverse capolettera con le scene istoriate o decorate³⁰¹. Più

²⁹⁵ Broekhuijsen 2009, 130.; <[http://www.ceec.uni-koeln.de/Erweitertes Kurzkatalogisa](http://www.ceec.uni-koeln.de/Erweitertes_Kurzkatalogisa)> (maggio 2014).

²⁹⁶ <[http://www.ceec.uni-koeln.de/Erweitertes Kurzkatalogisa](http://www.ceec.uni-koeln.de/Erweitertes_Kurzkatalogisa)> (maggio 2014).

²⁹⁷ Ibidem.

²⁹⁸ Broekhuijsen e Korteweg 1989, 51.

²⁹⁹ Kirschbaum 1972, 303.; Broekhuijsen e Korteweg 1989, 51.; Gummlich 1998, 475.; Marcel Albert 2008, 137.

³⁰⁰ Broekhuijsen e Korteweg 1989, 51.

³⁰¹ Ibidem.; Gummlich 1998, 475.; Broekhuijsen 2009, 130-131.

tardi in questo capitolo queste capolettere istoriate e decorate verranno studiate nel dettaglio e la tabella qui sopra in relazione con il contenuto verrà aggiornata.

Per finire la descrizione del graduale EDDB Diöz. 1519 mi concentrerò sulla rilegatura del libro che è legato con un coperchio di legno coperto da cuoio con l'impronta di un sigillo a motivo vegetale³⁰². (fig. 10) Nel dorso del libro troviamo le cornicette per gli spigoli di ottone, e agli otto angoli troviamo le borchie di ottone decorate con i fiori con cinque foglie³⁰³. (fig. 11) Da queste otto borchie utilizzate a proteggere gli angoli ne sono rimaste sei, sia avanti che dietro manca una borchia in questo momento³⁰⁴. Seguendo la descrizione del coperchio, vediamo che anche al centro avanti e dietro fu presente una borchia di ottone. Da questa coppia ci rimane soltanto una davanti³⁰⁵. (fig. 12) Due accessori del libro che sono ben conservati sono la fibbia del libro, datata del diciottesimo secolo, e anche la sua segna libro di cuoio³⁰⁶. Un ultimo dettaglio è che il taglio del libro è marmorizzato, probabilmente proveniente dal sedicesimo secolo³⁰⁷.

1.2.2 Le miniature del Graduale EDDB Diöz. 1519

Una delle prime cose che salta all'occhio quando apriamo il Graduale EDDB Diöz. 1519, è lo scritto riguardante il manoscritto che racconta che il pittore del capolettere R del Resurrexi fu Johannes Ruysch³⁰⁸. (fig. 13) Nota bene che questo scritto non deriva dal periodo dell'origine del manoscritto, cioè nel 1500, ma fu aggiunto più tardi. In più lo scritto non dà altre indicazioni in relazione con le altre capolettere, non è molto chiaro se tutte furono create da Ruysch o se anche altri pittori furono coinvolti. Questa lacuna colpisce anche nella cronaca del monaco Hubert Holthuisen³⁰⁹. Il monaco fu molto chiaro in relazione con la capolettere R del Resurrexi però in relazione con il Graduale intero non dispose di altre informazioni³¹⁰. Hemfort ipotizza che Holthuisen non nomina gli altri artisti del graduale a causa che loro non furono provenienti dal convento Groß St. Martin³¹¹.

³⁰² Kirschbaum 1972, 303.; Gummlich 1998, 478.; Marcel Albert 2008, 136.; <<http://www.ceec.uni-koeln.de>> (maggio 2014).

³⁰³ Ibidem.

³⁰⁴ Ibidem.

³⁰⁵ Ibidem.

³⁰⁶ Ibidem.

³⁰⁷ Ibidem.

³⁰⁸ Schulten 1978, 78.

³⁰⁹ Kessel 1862, 188.; Broekhuijsen 2009, 77.

³¹⁰ *Is auctor est et artifex litterae maiusculae in graduali chori prioris in introito diei paschalis, videlicet RESURREXI.* in Kessel 1862, 188.

³¹¹ Hemfort 2001, 153.

Quando mi concentro sulle diverse miniature del Graduale EDDB Diöz. 1519 avverto diverse caratteristiche fra di loro, le quali confermano che non soltanto Johannes Ruysch fu coinvolto per la decorazione, ma anche una o più persone collaborarono alla realizzazione di questo manoscritto³¹². Alcuni studiosi come Broekhuijsen e Kirschbaum propongono che accanto lo stile di Ruysch può essere riconosciuto un secondo stile di un maestro anonimo proveniente dalla cerchia dei *Maestri degli occhi neri*, un nome di emergenza che veniva dato a questo gruppo a causa delle caratteristiche del loro stile, ovvero l'uso dei contorni scuri intorno agli occhi delle figure³¹³. Altri studiosi come Marcel Albert e Elisabeth Hemfort pensano di poter riconoscere accanto questi due miniatori una terza mano di un artista di Colonia in uno o due miniature³¹⁴.

1.2.2.1 Ruysch versus il *Maestro con gli occhi neri*

Lo stile di Ruysch può essere riconosciuto tramite le sue figure impacciate con gli stessi archetipi di teste con il loro fronte convesso e largo. Le sue figure hanno fattezze contrastanti con l'accento sul loro profilo³¹⁵. Le scene create da lui sono spesso raffigurate nell'area aperta di un paesaggio di montagna con la veduta di un castello con l'uso di colori pastelli. Broekhuijsen e Korteweg difiniscono nel loro articolo che le caratteristiche dello stile di Ruysch combaciano piuttosto con lo stile di Colonia che con lo stile di Utrecht³¹⁶. Secondo loro Ruysch imparò probabilmente l'arte della miniatura a Colonia e non nella città di nascita³¹⁷. Questa ipotesi viene negata da Hemfort, ovvero secondo lei le due studiose olandesi vedono un legame stilistico e iconografico con le miniature di Stefan Lochner, proveniente da Colonia, nel suo brevario conservato ad Anholt in Germania³¹⁸. Hemfort specifica che invece di vedere un legame con Lochner, nella scena di Natale, nota un legame più forte con lo stile del Maestro della leggenda di Georgio, il quale fu probabilmente proveniente dall'Olanda, e che fu influenzato fortemente da Rogier van der Weyden. Diverse scene fondate sulla composizione dell'immagine creata dal

³¹² Broekhuijsen e Korteweg 1989, 59, 63.; Gummlich 1998, 475.; Hemfort 2001, 2001.; Broekhuijsen 2009, 45.

³¹³ Kirschbaum 1972, 302-303.; Broekhuijsen e Korteweg 1989, 59.; Hemfort 2001, 99.; Broekhuijsen 2009, 4, 45.

³¹⁴ Broekhuijsen e Korteweg 1989, 63.; Hemfort 2001, 153.; Marcel Albert 2008, 138.

³¹⁵ Broekhuijsen e Korteweg 1989, 62.

³¹⁶ Ivi., 64.; Kirschbaum 1972, 303.; Gummlich 1998, 476.

³¹⁷ Hemfort 2001, 154.

³¹⁸ Ibidem.

Maestro delle legende di Georgio furono già presenti nei libri miniati in Olanda nel 1480³¹⁹.

Invece lo stile del *maestro degli occhi neri* viene definito di qualità più alta³²⁰ e può essere messo in relazione con il cosiddetto *Gruppo di Marciana*³²¹. Quest'ultimo nome è proveniente da un breviario che si trova nella Biblioteca Nazionale Marciana a Venezia³²². Il Gruppo di Marciana ha diverse caratteristiche stilistiche che possono essere ritrovate nel Graduale EDDB Diöz. 1519, come per esempio le figure tarchiate con le loro faccie sterotipate³²³. Queste facce danno l'impressione di essere allungate a causa della loro cute alta, ma di solito sono presenti anche una o due faccie che vengono riprodotte abbreviate³²⁴. Anche al livello iconografico riconosciamo concordanze, cioè alcune scene vengono raffigurate nella stessa maniera in altri libri ecclesiastici. In questo caso possiamo pensare al Breviario EDDB Diöz. 1117 che si trova anche nella stessa biblioteca³²⁵. Più tardi durante la descrizione delle diverse scene ritornerò su questo soggetto. Alle caratteristiche del *Gruppo di Marciana* possiamo ancora aggiungere altri elementi che riguardano tutti i gruppi dei *Maestri degli occhi neri*, infatti notiamo che tante scene vengono ambientate nell'interno di una chiesa o quelle che sono raffigurate all'aria aperta sono caratterizzate spesso dalla prospettiva atmosferica³²⁶. La composizione si basa su elementi fissi, che ritornano sempre con piccole modifiche, in tal modo che viene creato una maniera uniforme di rappresentare³²⁷. Concludiamo che non solo riguardante lo stile ma anche riguardante l'iconografia utilizzato dal *Maestro degli occhi neri*, il Graduale EDDB Diöz. 1519 è ben integrato nel *Gruppo di Marciana*³²⁸.

1.2.2.2 Le iniziali istoriate e decorate

In generale possiamo suddividere le miniature del Graduale EDDB Diöz. 1519 in due gruppi principali, cioè la decorazione del manoscritto che consiste in undici iniziali istoriate e dieci iniziali decorate³²⁹. Partendo dal gruppo delle iniziali istoriate, vediamo

³¹⁹ Ibidem.

³²⁰ Ivi., 153.

³²¹ Broekhuijsen e Korteweg 1989, 59.; Gummlich 1998, 475.

³²² Broekhuijsen e Korteweg 1989, 59.

³²³ Ibidem.

³²⁴ Ibidem.

³²⁵ Ivi., 60.; Marcel Albert 2008, 132.; <<http://www.ceec.uni-koeln.de/ErweitertesLangkatalogisat>> (maggio 2014).

³²⁶ Broekhuisen e Korteweg 1989, 60.

³²⁷ Ivi., 59.

³²⁸ Ivi., 59.

³²⁹ Broekhuijsen e Korteweg 1989, 58.; Marcel Albert 2008, 137.; Broekhuijsen 2009, 45, 130.

che delle undici, quattro possono essere attribuite a Ruysch e cinque possono essere attribuite al *Maestro degli occhi neri*, mentre uno o due iniziali istoriate possono essere attribuite ad un terzo artista³³⁰. Riguardante il gruppo delle iniziali decorate possiamo suddividere le dieci iniziali in due gruppi, ovvero sei che furono decorate da Ruysch e quattro che furono decorate dal *Maestro con gli occhi neri*³³¹. Soltanto Kirschbaum attribuì quattro iniziali a Ruysch e sei ad un maestro anonimo, il quale sarebbe il *Maestro con gli occhi neri*³³².

Nel prossimo paragrafo vorrei dedicarmi alla descrizione di tutte le miniature secondo il prossima ordine, cioè iniziando con la descrizione delle quattro iniziali istoriate create da Ruysch, per poi proseguire con le altre cinque miniature create dal *Maestro con gli occhi neri*, per poi finire con lo studio delle ultimi due miniature, ponendo inoltre la domanda sulla posizione di possesso da parte di Ruysch o a un possibile terzo artista. La seconda parte della descrizione delle miniature sarà fatta in funzione delle iniziali decorate, anche qui secondo la stessa suddivisione in due gruppi sulla base dell'attribuzione a Ruysch o al *Maestro con gli occhi neri*. In questa maniera non seguirò l'ordine cronologico delle miniature anche se in allegato possiamo trovare l'indice del graduale. (cfr. inferior: il documento 3 in allegato)

Nota bene che sia per lo studio delle miniature, sia per l'indice del graduale, ho preferito riferirmi alla numerazione dei fogli secondo l'ordine che usa il graduale, invece di seguire la numerazione di Marcel Albert, che si base sul sito ufficiale della biblioteca dove si può consultare il graduale digitalizzato³³³. (cfr. inferior: il documento 4 in allegato) Ho preferito scegliere questa soluzione per evitare la possibilità di fare confusione, visto che durante la mia consultazione sia online che nella biblioteca a Colonia ho notato che il sito non rispetta possibili lacune dei fogli persi ma continua la sua numerazione.

1.2.3 Le iniziali istoriate create da Johannes Ruysch

1. Il Re David (fig. 14)

Il recto del primo foglio del graduale EDDB Diöz. 1519 cerca di introdurre il graduale con eleganza. Questo foglio è senza dubbio il più decorato in tutto il manoscritto, ovvero

³³⁰ Hemfort 2001, 99-100,153.; Marcel Albert 2008, 138-139.

³³¹ Broekhuijsen e Korteweg 1989, 59, 61.; Gummlich 1998, 475.; Marcel Albert 2008, 138-139.

³³² Kirschbaum 1972, 302.

³³³ <[http://www.ceec.uni-koeln.de/Erweitertes Kurzkatalogisa](http://www.ceec.uni-koeln.de/Erweitertes_Kurzkatalogisa)> (maggio 2014).

accanto all'iniziale istoriata A di *Ad te levavi*³³⁴ vediamo che la bordura sinistra e la bordura di sotto sono decorate con tralci di fiori con al centro due scudi.

L'iniziale A che introduce il canto del primo Avvento³³⁵, ha il colore ocre ed è formato da piccoli rami e tralci di foglie. Si trova su un fondo rosso porpora che negli angoli e nei bordi ha dei vani fogliati. Il fondo è decorato in alto e in basso a sinistra con i fiori blu e a destra con tralci delle fragole, mentre i lati verticali sono decorati con i fiori della vicia bianca e rosa³³⁶. L'iniziale A inquadra la scena del Re Davide mentre sta pregando all'aria aperta. Lui, rappresentato in profilo e seduto in ginocchia sul prato, si rivolge con le sue preghiere a Dio che appare con l'aureola d'orata, l'abito rosso e barbuto, sul cielo blu chiaro. Il Re David porta un abito blu con la cintura e sopra l'abito porta un mantello rosso porpora con la fodera e il bavero bianco. Le pieghe dei suoi vestiti sono costruiti in multiple strati in forma conica e a ventaglio che danno l'aria di un abito drappeggiato molto complesso. Sulla testa porta una sorta di cappello blu con la corona e a suoi piedi si trova un'arpa ocre.

Il fondo della scena è creato da una veduta di un paesaggio diviso da un fiume, con una piccola barca marrone, che porta a un castello o una città che si trova a destra mentre a sinistra vediamo un edificio architettonico che può essere una chiesa.

Quando andiamo a vedere la decorazione dei tralci figurativi del bordo sinistro e del bordo in fondo notiamo due tipi diversi di decorazione. Al lato sinistro vediamo la decorazione creata da tralci vegetali con i garofani rossi, foglie verdi ed elementi decorativi dorati. Accanto questo tralcio è disegnata una linea decorativa dorata e blu. Dall'altra parte vediamo nel bordo in fondo una decorazione abbondante con diversi tipi di fiori rigogliosi. Questa decorazione è costruita da diverse tralci di fiori e foglie che arricciano in direzione degli angoli sinistri e destri. Riconosciamo le fragole, garofani, rose e aquileghe che vengono disegnati in colore molto forti. Gli spazi intermedi vengono decorati da piccole sfere d'orate con le spine. Un dettaglio molto importante sono i due scudi centrali nella decorazione in fondo, ovvero gli scudi di Colonia e di Jülich-Geldern³³⁷. (fig. 15) Nota bene che lo stile della decorazione dei tralci non è legata allo stile della scena dell'iniziale

³³⁴ Kirschbaum 1972, 303.; Gummlich 1998, 476.; Marcel Albert 2008, 137.; <[http:// www.ceec.uni-koeln.de/Erweitertes Kurzkatalogisa](http://www.ceec.uni-koeln.de/Erweitertes_Kurzkatalogisa)> (maggio 2014).

³³⁵ Gummlich 1998, 476.; Marcel Albert 2008, 137.; <[http:// www.ceec.uni-koeln.de/Erweitertes Kurzkatalogisa](http://www.ceec.uni-koeln.de/Erweitertes_Kurzkatalogisa)> (maggio 2014).

³³⁶ Kirschbaum 1972, 303.

³³⁷ Kirschbaum 1972, 304.; Schulten 1978, 78.; Broekhuijsen e Korteweg 1989, 64.; Gummlich 1998, 476.; Marcel Albert 2008, 137.

istoriate di Ruysch. Secondo Broekhuijsen, Ruysch fecero solamente la decorazione del bordo del verso di foglio 112, ovvero della scena del Ressurexi³³⁸.

2. La nascita di Christo (fig. 16)

La scena della nascita di Cristo, ovvero la rappresentazione della festa di Natale³³⁹, si trova nel verso del foglio 16. La scena viene inquadrata dalla lettera P di *Puer natus est*³⁴⁰. La lettera P viene anche qui disegnata in colore ocra creata da rami fini con le foglie e si trova sul fondo di colore rosso porpora con vani fogliati nei quattro bordi e negli angoli. Qui il fondo rosso porpora non è decorato da fiori e fragole come nel caso della prima miniatura, ma il fondo è decorato da tralci arricciati dorati.

Concentrandosi sulla scena vediamo Maria e Giuseppe, entrambi in ginocchio, che adorano il Bambino Gesù, che si trova nel centro sdraiato su un tappeto. Maria porta un vestito rosso bianco con sopra un mantello blu. Giuseppe porta un mantello marrone con un bavero blu e sotto un vestito rosso e bianco come Maria. Anche qui vediamo lo stesso tipo di drappeggio come abbiamo visto per il Re David, ovvero un drappeggio multiplo e complesso.

Alla sinistra è disegnato l'asino e il bue che si trovano sotto la stalla di colore ocra. Questa stalla è soltanto rappresentata per una parte, disegnata in una maniera abbastanza semplice, però crea la prospettiva dell'immagine. Questa sua prospettiva creata non trovò seguito per la presentazione del tappeto sul quale si trova Gesù. Ovvero il tappeto è disegnato in tale maniera che sembra un 'tappeto volante'. Anche in questa scena, Dio appare in cielo ed emana raggi a Gesù³⁴¹. Sul fondo della scena della nascita vediamo la veduta del paesaggio con le colline verdi e le torri di una città. A destra della scena è presente un angelo che fa l'annuncio ai pastori.

3. L'adorazione dei Magi (fig. 17)

L'iniziale istoriate E di *Ecce advenit*³⁴², che si trova nel verso del foglio 19, rappresenta la festa dell' Epifania³⁴³. Il capolettera E ha il colore blu scuro ed è decorata con dei tralci di

³³⁸ Broekhuijsen e Korteweg 1989, 63.

³³⁹ Gummlich 1998, 476.; Marcel Albert 2008, 137.; <[http:// www.ceec.uni-koeln.de/ErweitertesKurzkatalogisa](http://www.ceec.uni-koeln.de/ErweitertesKurzkatalogisa)> (maggio 2014).

³⁴⁰ Kirschbaum 1972, 304.; Gummlich 1998, 476.; Marcel Albert 2008, 137.; <[http:// www.ceec.uni-koeln.de/ErweitertesKurzkatalogisa](http://www.ceec.uni-koeln.de/ErweitertesKurzkatalogisa)> (maggio 2014).

³⁴¹ Kirschbaum 1972, 304.

³⁴² Ibidem.; Gummlich 1998, 476.; Marcel Albert 2008, 137.; <[http:// www.ceec.uni-koeln.de/ErweitertesKurzkatalogisa](http://www.ceec.uni-koeln.de/ErweitertesKurzkatalogisa)> (maggio 2014).

foglie in colore ocra. La lettera incornicia la scena dell'Adorazione dei Magi. Nel centro della lettera è disegnata una stella d'orata. La lettera si trova sul fondo dorato brillante, con vani ovali appuntiti nei quattro angoli. La composizione della lettera E crea due spazi diversi per due scene.

Nello spazio in alto vediamo un paesaggio nel quale al centro sul primo piano si vede una montagna irrealistica. Alla sinistra di questa montagna è disegnato un piccolo edificio, dal quale appare dalla finestra una testa di un animale e a destra della montagna vediamo un città. A sinistra delle montagne nel secondo piano vediamo un mare con tre barche a vela, delle quali una sta sbarcando e le altre due stanno venendo in direzione della riva. Queste tre barche possono essere interpretate come la rappresentazione dell'arrivo dei tre Magi³⁴⁴. In questo contesto l'edificio a sinistra della montagna ha nella finestra la testa di un animale che potrebbe essere visto come la stalla dove nacque Gesù.

Nello spazio aperto in basso, vediamo un altro aspetto, ovvero l'adorazione dei Magi. La cosa particolare di questa scena è che non si trovano come al solito nella stalla, invece la scena è raffigurata in una stanza con le tipiche caratteristiche nordiche, cioè un soffitto creato da travi di legno, il pavimento di piastrelle alternato di colore nero e giallo e due finestre nel muro. Nella stanza Maria, con il mantello blu e il vestito rosa, porpora, è seduta alla sinistra su una sedia con in grembo il Bambino Gesù, nudo. Dietro di loro possiamo vedere Giuseppe che con un soffierto attizza il fuoco nel camino. Davanti a Maria e Gesù si stanno presentando i Magi; il più vecchio con la barba grigia e l'unico con il mantello lungo di colore blu e senza turbante, è in ginocchio per donare la sua coppa con coperchio a Gesù. Gli altri due sono in piedi e hanno entrambi in mano una coppa dorata. Tutti e due portano mantelli corti e un turbante in testa. Nota bene che Gaspare viene rappresentato di provenienza africana, non in tutte le rappresentazioni venne già raffigurato così. Nell'apertura della porta a destra appare una testa femminile, che osserva la scena.

4. Pasqua (fig. 18)

La miniatura con la raffigurazione di Pasqua³⁴⁵ si trova nel verso di foglio 112 del Graduale. Il capolettera R di *Resurrexi*³⁴⁶ fu l'unica miniatura che possiamo attribuire a

³⁴³ Gummlich 1998, 476.; Marcel Albert 2008, 137.; <<http://www.ceec.uni-koeln.de/ErweitertesKurzkatalogisa>> (maggio 2014).

³⁴⁴ Kirschbaum 1972, 304.

³⁴⁵ Gummlich 1998, 476.; Marcel Albert 2008, 138.; <<http://www.ceec.uni-koeln.de/ErweitertesKurzkatalogisa>> (maggio 2014).

Ruysch con una probabile certezza, infatti ritroviamo nelle fonti più storiche un riferimento a Ruysch che fu il pittore di un capolettera R del *Resurrexi*³⁴⁷, che può essere riconosciuto con questo capolettera. La lettera R si trova di nuovo sul fondo rosso porpora però in relazione con le capolettere precedenti, la lettera è decorata abbondantemente con dei tralci vegetali di colore ocra che riampono e creano la forma della lettera. I tralci agli angoli del fondo escono dal confine del fondo rosso porpora ed entrano nel bordo decorato che ha un fondo dorato con i tralci vegetali colorati arancione, blu, verde leggera e rosa. Secondo Broekhuijsen, Ruysch fece solamente questo bordo decorato, visto che lo stile della decorazione della lettere R e lo stile della decorazione del bordo sono simili³⁴⁸ e che possiamo vedere un distacco in relazione con lo stile degli altri bordi descritti fin'ora.

Nel centro della lettera R vediamo come Cristo fu alzato dalla sua tomba. In primo piano appaiono le guardie del sarcofago. Le guardie di sinistra si sono spaventate dalla scena e una di loro tre scappa. (fig. 19) Alla destra vediamo due guardie delle quali una guarda alla scena con l'espressione di stupore, invece la seconda guardia dorme appoggiandosi alla gamba della lettera R, tiene la sua balestra rilassata accanto al suo corpo e vediamo che vicino la sua arma è caduto un bicchiere vuoto. Al lato sinistro è presente la guardia spaventata appoggiata nella stessa maniera con accanto il suo casco, fra le gambe la spada e la lancia da giostra in mano e per terra che entra nella decorazione della lettera R. (fig. 20)

Il soggetto della scena dedicata alla Pasqua è rappresentato centralmente nella lettera R. Cristo, con la barba bionda e con l'aureola dorata, è vestita con la tunica rossa. Lui è alzato dal suo sarcofago, sta uscendo dal sarcofago e mette una gamba per terra. Con la sua mano destra fa il suo segno mentre nella mano sinistra tiene una croce al quale è attaccata una bandiera. Dietro la Sua testa vediamo le tre croci vuote sulla collina. Accanto le tre croci a sinistra vediamo tre donne in direzione del sarcofago di Cristo. Due di loro sono vestite con il mantello blu che copre anche la testa e il vestito viola mentre la donna che viene affiancata da loro porta un mantello viola che copre la testa e un vestito blu. Loro vengono dalla città che si vede in altro sull'ultimo piano. (fig. 21)

³⁴⁶ Kirschbaum 1972, 305.; Gummlich 1998, 476.; Marcel Albert 2008, 138.; <[http://www.ceec.uni-koeln.de/Erweitertes Kurzkatalogis](http://www.ceec.uni-koeln.de/Erweitertes_Kurzkatalogis)> (maggio 2014).

³⁴⁷ Kessel 1862, 188.; Opladen 1954, 180.; Broekhuijsen en Korteweg 1989, 54.; Thieme-Becker 1992, 243.

³⁴⁸ Broekhuijsen e Korteweg 1989, 63-64.

1.2.4 Le iniziali istoriate create dal *Maestro con gli occhi neri*

1. L'Ascensione di Cristo (fig. 22)

Il recto del foglio 131 mostra la presentazione dell'Ascensione di Cristo³⁴⁹ raffigurata nel capolettera V di *Viri galilei*³⁵⁰. Su un fondo dorato con tre vani ovali, i quali sono disegnati irregolarmente in confronto con i quattro vani spessi presenti negli angoli dei fondi delle miniature di Ruysch, è disegnata la lettera V in color rosso porpora con una decorazione di tralci vegetali dorati. È da notare che sia la lettera sia il fondo dorato sono stati delineati in nero, un dettaglio che crea un forte contrasto fra l'iniziale e il suo fondo. Questo contrasto non lo vediamo nelle lettere istoriate create da Ruysch che, secondo il mio parere, cerca di creare una certa integrazione fra la decorazione del fondo e quella della lettera. Ovvero notiamo un certo intreccio fra la decorazione del fondo e quelle della lettera nelle prossime miniature: cioè il capolettera A con il re Davide al recto del foglio 1, il capolettera P che rappresenta la nascita di Gesù sul verso del foglio 16 e l'iniziale R con la scena di Pasqua sul verso del foglio 112. (fig.14, 16 e 18)

Dentro la lettera V è rappresentata Maria che sta pregando in ginocchio, vestita con un abito blu, in primo piano in compagnia dei dodici apostoli con i vestiti di diversi colori. Il gruppo è suddiviso in due a causa della presenza del sarcofago nel centro. Tutte le teste del gruppo sono circondate dalle raggi dorate e tutti guardano in alto visto che sono testimoni dell'Ascensione di Cristo. Di Cristo, che sta per scomparire fra le nuvole, vediamo soltanto i piedi con le stigmate e una parte delle gambe.

Guardando le teste più in dettaglio, possiamo confermare una delle caratteristiche del gruppo del *Maestri con gli occhi neri*; le due teste, che si trovano una a sinistra e un'altra a destra del sarcofago, sono disegnate in una prospettiva abbreviata in confronto alle altre facce, dando così l'impressione di essere allungate a causa della loro fronte alta. Inoltre vorrei aggiungere una considerazione in relazione alle pieghe dei vestiti: nelle scene dipinta dal *Maestro con gli occhi neri* le pieghe sembrano essere disegnate più lunghe e con un drappeggio di forma triangolare con degli accenti dorati, creando così un certo contrasto di luce.

Sul fondo vediamo due rocce grigie, una a sinistra e l'altra a destra, che affiancano il mare nel quale sono presente tre barche a vela. Il cielo è particolarmente colorato con colori giallo, arancio, rosso, rosa, viola e blu, in tal maniera che esprima l'alba.

³⁴⁹ Kirschbaum 1972, 306.; Gummlich 1998, 476.; Marcel Albert 2008, 138.; <[http:// www.ceec.uni-koeln.de/Erweitertes Kurzkatalogisa](http://www.ceec.uni-koeln.de/Erweitertes_Kurzkatalogisa)> (maggio 2014).

³⁵⁰ Kirschbaum 1972, 306.; Gummlich 1998, 476.; Marcel Albert 2008, 138.; <[http:// www.ceec.uni-koeln.de/Erweitertes Kurzkatalogisa](http://www.ceec.uni-koeln.de/Erweitertes_Kurzkatalogisa)> (maggio 2014).

Il bordo in alto è suddiviso in frammenti triangolari dai colori verde, alternati con il giallo e il rosso. Nel frammento rosso e verde ritroviamo una decorazione di tralci vegetali dorati mentre in quei gialli vediamo una decorazione di fiori, come si trattasse di un iris accompagnato dalla pratolina comune³⁵¹. (fig.23)

2. La Pentecoste (fig. 24)

La raffigurazione della Pentecoste³⁵² la ritroviamo nel verso del foglio 133, ricreata nel capolettera S di *Spiritus domini*³⁵³. La lettera S è composta dai rami decorativi e dai tralci di foglie dorati che danno una certa tridimensionalità all'iniziale. La lettera si trova sul fondo rosso porpora che, a sua volta, è decorata con piume dorate disegnate in maniera molto raffinata.

Nel centro dell'iniziale viene mostrata la scena del miracolo della Pentecoste. Maria è circondata dai apostoli vestiti in abiti di diversi colori, e si trova nella navate centrale di una chiesa gotica con le finestre fatte con la traceria, le paraste con le figure scolpite con sopra baldacchini architettonici. La navata centrale viene affiancata da due laterali sormontate da un triforio. Maria, con il vestito blu, prega al centro sull'inginocchiatoio dove si trova la Bibbia. Gli apostoli, intorno a lei, pregano con lo sguardo in alto, dove notiamo sospesa sopra le loro teste la colomba dello Spirito Santo con un' aureola. Anche qui possiamo vedere due teste che vengono raffigurate in una prospettiva abbreviata e che corrispondono a un apostolo con l'abito di colore ocre alla destra di Maria e un altro, con l'abito rosso, dietro a destra di Maria.

Il bordo nel margine non è conservato molto bene. Sul fondo dorato vediamo tralci di foglie di colore rosa e tralci vegetali verde con fragole, rose, fiori bianchi e una viola blu³⁵⁴. Vicino alla viola è disegnata una mosca e un uccello con le ali spiegate; purtroppo i disegni dell'uccello e della viola non sono conservati bene. Qualche centimetro più in basso troviamo un' altra particolarità, ovvero fra i fiori è presente un drago con le ali e la bocca aperte: dal suo collo sembra fuoriuscire un tralcio vegetale rosa. (fig. 25)

³⁵¹ Kirschbaum 1972, 306.

³⁵² Ivi., 307.; Gummlich 1998, 476.; Marcel Albert 2008, 138<[http:// www.ceec.uni-koeln.de/Erweitertes Kurzatalogisa](http://www.ceec.uni-koeln.de/ErweitertesKurzatalogisa)> (maggio 2014).

³⁵³ Kirschbaum 1972, 307.; Gummlich 1998, 476.; Marcel Albert 2008, 138.; <[http:// www.ceec.uni-koeln.de/Erweitertes Kurzatalogisa](http://www.ceec.uni-koeln.de/ErweitertesKurzatalogisa)> (maggio 2014).

³⁵⁴ Kirschbaum 1972, 307.

Questa scena della Pentecoste la ritroviamo quasi identica nel Brevario EDDB Diöz. 1117, conservato nella stessa biblioteca del graduale EDDB Diöz. 1519³⁵⁵, ovvero *Dombibliothek die Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek*. Il libro d'ore è stato realizzato nel 1501 nel convento di Groß St. Martin, scritto in olandese da Heinrich von Zonsbeck e decorato probabilmente da due appartenenti al Gruppo dei *Maestri con gli occhi neri*³⁵⁶. Uno di questi due maestri fu probabilmente il *Maestro con gli occhi neri* che disegnò le miniature nel graduale EDDB Diöz. 1519³⁵⁷. Quando mettiamo la miniatura che rappresenta la Pentecoste nel libro d'ore EDDB Diöz. 1117, sul recto del foglio 81, accanto alla miniatura del graduale, ritroviamo chiaramente le concordanze. (fig. 26) I dodici apostoli circondano Maria, che prega sull'inginocchiatoio con la Bibbia aperta, mentre sopra di loro si trova la colomba rappresentante lo Spirito Santo. Anche in questo caso, la scena si trova all'interno di una chiesa gotica. La maniera nella quale è stata disegnata Maria è praticamente la stessa; le uniche differenze possono essere trovate nei dettagli dell'interno della chiesa che nel libro d'ore è più particolareggiata e dal gruppo degli apostoli dove solamente una persona è disegnata in prospettiva abbreviata. In generale, ritengo che la qualità del disegno del libro d'ore sia migliore rispetto a quella della miniatura del graduale.

3. La Trinità (fig. 27)

Sul recto del foglio 139 è stata disegnata nel capolettera B di *Benedicta sit sancta*³⁵⁸, l'immagine della Trinità. L'iniziale B è creata anche qui, come l'iniziale S che rappresentava la Pentecoste, dai rami decorativi e tralci vegetali di colore blu e bianco, riproducenti una certa tridimensionalità. La lettera si trova sul fondo rosso porpora, rispetto al quale la decorazione di tralci di piume dorati sono quasi invisibile.

Nella scena vediamo disegnato Cristo crocifisso con la corona di spine, nella forma della lettera T, con le stigmate nelle mani e nei piedi, sanguinanti così come il costato. La croce, sulla quale è appoggiata la colomba dello Spirito Santo, è tenuta in mano da Dio, seduto sul trono di grazia; Dio porta un abito bianco-rosa con un mantello rosso e ha in testa una tiara rosso dorato. Dietro a loro sono presenti due angeli, a sinistra e a destra, raffigurati mentre stanno pregando e vestiti con abiti di colore bianco viola. Questa scena è rappresentata su un fondo dorato privo di decorazione.

³⁵⁵ Broekhuijsen e Korteweg 1989, 60.; Marcel Albert 2008, 132.; <[www.ceec.uni-koeln.de/Erweitertes Kurzkatalogisa](http://www.ceec.uni-koeln.de/Erweitertes_Kurzkatalogisa)> (maggio 2014).

³⁵⁶ Schulten 1978, 62-63.; Marcel Albert 2008, 132, 134.

³⁵⁷ Marcel Albert 2008, 134.

³⁵⁸ Kirschbaum 1972, 307.; Gummlich 1998, 476.; Marcel Albert 2008, 138.; <[http://www.ceec.uni-koeln.de/Erweitertes Kurzkatalogisa](http://www.ceec.uni-koeln.de/Erweitertes_Kurzkatalogisa)> (maggio 2014).

Il bordo decorativo dell'iniziale istoriata si trova a sinistra e in basso del capolettera. Il bordo a sinistra è diviso in frammenti triangolari, alternando il giallo o dorato e il verde, mentre il bordo di destra è composto da frammenti triangolari verdi che creano rombi gialli, dorati. Nel bordo a sinistra sono presentate le fragole con i suoi fiori, i fiordalisi, le viole e un uccello colorato³⁵⁹. Nel bordo in basso, invece, vediamo nell'angolo un uomo selvaggio seduto su un drago che rincorre, brandendo una mazza, un personaggio con il cappuccio e il vestito rosso. Anche in questa scena sono presenti le fragole e i suoi fiori, i fiordalisi e le viole.

Vale la pena di notare che il modo di raffigurare la Trinità nel trono di grazia è una rappresentazione spesso presente nelle miniature dai Maestri con gli occhi neri che fanno parte del gruppo di Marciano³⁶⁰.

In questo caso possiamo fare riferimento al libro d'ore EDDB Diöz. 1117, nel quale troviamo lo stesso modo di rappresentare Dio nella miniatura sul recto del foglio 36, dove Maria viene incoronata, e nella miniatura presente sul verso del foglio 62, nella quale a Maria viene donata una corona dalla Trinità. (fig. 28 e 29)

4. L'Ultima Cena (fig. 30)

L'immagine dell'Ultima Cena la ritroviamo nel verso del foglio 140. In questo foglio la lettera C di *Cibavit eos*³⁶¹ funge da cornice per la scena. L'iniziale istoriata C è decorata dai rami e tralci di foglie di colore ocre, ed è realizzata alla stessa maniera e nello stesso stile dei due capilettere istoriate anteriori, ovvero la B e la S. La lettera C si trova su un fondo verde scuro, senza decorazione, ma con una cornice disegnata.

La cena si trova in uno spazio sacro molto simile all'interno della chiesa gotica del capolettera istoriato S che rappresentava la Pentecoste. In questo spazio dell'Ultima Cena, vediamo gallerie alte con sopra le paraste figure scolpite. Nel primo piano è disegnata la tavola rettangolare intorno alla quale sono seduti Cristo, al centro con l'aureola in forma di croce, e gli apostoli, anche loro tutti presenti con l'aureola, tranne Giuda. Tutti gli apostoli guardano verso Cristo o al piatto centrale. Uno di loro, seduto sulla destra della tavola, disegnato di profilo, mette il coltello fra i denti. A destra di Cristo vediamo l'apostolo Giovanni mentre dorme adagiato sul suo petto. Cristo, mentre tende la sua mano in

³⁵⁹ Kirschbaum 1972, 308.

³⁶⁰ Broekhuijsen e Korteweg 1989, 60.

³⁶¹ Kirschbaum 1972, 308.; Gummlich 1998, 476.; Marcel Albert 138.; <[http://www.ceec.uni-koeln.de/Erweitertes Kurzkatalogisa](http://www.ceec.uni-koeln.de/Erweitertes_Kurzkatalogisa)> (maggio 2014).

direzione del piatto davanti a lui³⁶², indica Giuda, il suo traditore, seduto davanti a lui ma dall'altro lato della tavola³⁶³.

La rappresentazione dell'ultima cena fu una scena eccezionale nella decorazione dei gradual, perché non viene rappresentata la celebrazione dell'eucaristia bensì il momento nel quale Cristo indica il suo traditore³⁶⁴. La rappresentazione di questo soggetto è stato utilizzato soltanto dai *Maestri con gli occhi neri* all'interno del gruppo di Marciana che tendeva ad utilizzare un repertorio iconografico abbastanza fisso³⁶⁵.

Il bordo verticale decorato è costruito da un tralcio continuato di colore d'oro, rosso, blu e porpora con le foglie blu e rosse. Lo spazio intermedio è riempito da piccole sfere dorate con le spine e gancetti. Si nota come lo stile di questo bordo corrisponda a quello della cornice decorativa presente sul recto del foglio 1. (fig. 15)

5. L'Assunzione di Maria (fig. 31)

L'Assunzione di Maria viene raffigurata nel capolettera G che inizia la frase *Gaudeamus omnes*³⁶⁶ sul recto del foglio 213. Lo stile della decorazione del capolettera mostra somiglianze con i capilettere già presi in discussione prima, ovvero l'iniziale istoriata S con la scena della Pentecoste, l'iniziale istoriata B che rappresenta la Trinità e l'iniziale istoriata C incorniciante l'Ultima Cena. Anche questa lettera istoriata, di colore ocre e composta da un ramo decorativo con dei tralci in forma di foglie, nel sua composizione completa presenta un forte aspetto scultoreo. La lettera si trova su un fondo blu decorato con negli angoli con fini tralci bianchi.

La scena dentro la lettera è strutturata in maniera semplice; su un fondo dorato, Maria si trova nel centro della scena e viene sorretta da quattro angeli. Maria indossa un vestito blu con delle pieghe dorate che creano effetti di luce, mentre gli angeli hanno vestiti rosa bianco con le pieghe rafforzate in viola e bianco.

Il bordo presenta un color porpora-rosa ed è decorato con dei tralci di foglie di colore verde oliva, fiori blu e gigli bianchi. Fra le decorazioni dei fiori si scorgono anche due demoni dorati.

³⁶² Kirschbaum 1972, 308.

³⁶³ Broekhuijsen e Korteweg 1989, 61.

³⁶⁴ Ibidem.

³⁶⁵ Ibidem.

³⁶⁶ Kirschbaum 1972, 310.; Gummlich 1998, 476.; Marcel Albert 138.; <[http://www.ceec.uni-koeln.de/Erweitertes Kurzkatalogisa](http://www.ceec.uni-koeln.de/Erweitertes_Kurzkatalogisa)> (maggio 2014).

1.2.5 Due iniziali istoriate di un probabile terzo maestro

1. La Madonna del rosario con Bambino Gesù (fig. 32)

Sul verso del foglio 256 ritroviamo un'altra iniziale istoriata rappresentata in uno stile particolarmente diverso rispetto a quello delle iniziali istoriate di Ruysch o del *Maestro con gli occhi neri*. Bensì alcuni studiosi, come Kirschbaum, Gummlich e Broekhuijsen abbiano descritto la miniatura a Ruysch³⁶⁷. Anche se sia Gummlich nel suo articolo e Broekhuijsen nel suo libro di 2009 mettono in questione questa loro attribuzione³⁶⁸, non pongono alternative, mentre altri studiosi come Hemfort e Marcel Albert, ipotizzano che questa miniatura e la prossima possono essere state create da un terzo maestro proveniente da Colonia³⁶⁹.

L'iniziale istoriata S di *Salve santa parens*³⁷⁰ è composta da un ramo verde. In confronto alle lettere composte dai rami creati dal *Maestro con gli occhi neri*, in questo caso non possiamo parlare di un effetto tridimensionale. Il capolettera S si trova sul fondo dorato con la decorazione dei tralci di piume in rosso.

Nel centro dello spazio vediamo la Madonna del rosario con il Bambino Gesù. Maria, disegnata dietro una balaustrata, porta un mantello blu con l'orlo dorato e un abito porpora; Possiamo notare in prossimità della scollatura che sotto l'abito porta un tunica bianca³⁷¹. Le pieghe dell'abito e del mantello sono verticale, più semplici e ridotte in confronto a quelle presenti nei vestiti disegnate da Johannes Ruysch o il Maestro con gli occhi neri.

Maria porta adagiato sui suoi capelli biondi una diadema di perle con al centro una pietra tendente al verde, mentre guarda il Bambino Gesù. Concentrandosi sul Bambino vediamo che, tenuto dalla man destra di Maria, è seduto nudo su un cuscino porpora appoggiato sulla balaustrata rivestita da una tovaglia decorata in broccato³⁷². Nelle mani tiene il rosario composto da perle rosse e quattro perle blu, stretto fra il pollice e l'indice della mano sinistra di Maria³⁷³. Entrambi hanno un'aureola dorata intorno alla testa, i quale sono raffigurati con un disegno raffinato di colore rosso. Possiamo notare che al disegno di queste aureole è stata dedicata più attenzione rispetto alle altre descritte finora.

³⁶⁷ Kirschbaum 1972, 302.; Broekhuijsen e Korteweg 1989, 62-63.; Gummlich 1998, 475-476.

³⁶⁸ Broekhuijsen 2009, 131.

³⁶⁹ Hemfort 2001, 153-154, 231.; Marcel Albert 2008, 139.

³⁷⁰ Kirschbaum 1972, 311.; Gummlich 1998, 476.; Marcel Albert 2008, 138.; <[http:// www.ceec.uni-koeln.de/Erweitertes Kurzkatalogisa](http://www.ceec.uni-koeln.de/Erweitertes_Kurzkatalogisa)> (maggio 2014).

³⁷¹ Kirschbaum 1972, 311.

³⁷² Ibidem.; F.A.H. Van Den Oudendijk Pieterse, Dürers Rosenkranzfest en de ikonografie van de duitse rosenkransgroepen van de XVe en het begin van de XVIe eeuw, De Spieghel, Amsterdam, 1939, 195.

³⁷³ Van Den Oudendijk Pieterse 1939, 195.

Condivido l'opinione di Hemfort e Marcel Albert, secondo cui questa miniatura fu disegnata da un terzo maestro proveniente da Colonia, poiché lo stile dell'immagine è troppo diversa e il livello di qualità più alto in confronto alle miniature di Johannes Ruysch e alle miniature del Maestro con gli occhi neri.

2. Il Bambino Gesù (fig. 33)

La prossima miniatura che incontriamo nel foglio viene segnalato con il numero 1, secondo il sistema numerico arabo. Nella lettera G di *Gaudeamus*³⁷⁴, viene rappresentato il Bambino Gesù. Circa questa iniziale istoriata, possiamo notare che gli studiosi quali Kirschbaum, Broekhuijsen e Gummlich descrivono la miniatura a Ruysch, mentre gli studiosi come Hemfort e Marcel Albert sono convinti di riconoscere la stessa mano del terzo maestro che disegnò la Madonna del Rosario con il Bambino Gesù, proveniente da Colonia³⁷⁵.

La lettera G, di colore blu viola, è decorata da tralci bianche e spicca su un fondo dorato brillante. Gli angoli del fondo sono arricchiti con fiori di garofano rossi ³⁷⁶. L'iniziale istoriata inquadra le scena del Bambino Gesù seduto nudo su un cucino rosso sul prato, circondato da fiori di garofani rossi. Nella mano sinistra porta una sfera rossa con sopra un crocifisso, mentre la mano destra è sollevata in alto nell'atto di benedire. La sua testa è circondata da un'aureola con la decorazione rossa. Intorno a lui, sul fondo dorato, vediamo tre vicie bianche con il cuore rosso, entrambi hanno lo stelo lungo con le foglie verde.

Personalmente, osservando le due ultime miniature, e più in concreto la maniera della raffigurazione del Bambino Gesù, noto una diversità riguardo lo stile del disegno. Nella prima miniatura, che rappresenta la Madonna del rosario con il Bambino Gesù (fig. 32), il modo nel quale viene rappresentato accentua il suo essere infantile; il bambino ha il rossore sulle guance, gioca con il rosario e viene tenuto dalla sua Madre. Il legame fra madre e figlio viene suggerito dal loro sguardo che s'incontra. In generale, l'immagine è disegnato in modo amabile, umano, parallelamente al soggetto dell'immagine. Invece, nella seconda miniatura, possiamo vedere Bambino Gesù seduto da solo sul prato (fig. 33); nella mano sinistra tiene una sfera sormontata dal crocifisso mentre benedice con la destra. In questa immagine, Gesù non viene rappresentato come un bambino comune e terreno ma

³⁷⁴ Kirschbaum 1972, 311.; Gummlich 1998, 476.; Marcel Albert 2008, 138.; <[http:// www.ceec.uni-koeln.de/Erweitertes Kurzkatalogisa](http://www.ceec.uni-koeln.de/Erweitertes_Kurzkatalogisa)> (maggio 2014).

³⁷⁵ Kirschbaum 1972, 302.; Broekhuijsen 1989, 62.; Gummlich 1998, 475-476.; Hemfort 2001, 231.; Marcel Albert 2008, 19.; Broekhuijsen 2009, 131.

³⁷⁶ Kirschbaum 1972, 311.

viene esaltata la sua figura sacra, di Gesù come il Messia e il Salvatore; lo stile che viene utilizzato accentua questo aspetto. È rappresentato in maniera meno realista, con scarsa attenzione per la rappresentazione corporale in confronto alla prima miniatura. Lo stile utilizzato qui è più fedele a quello di Johannes Ruysch, come vediamo nella miniatura raffigurante la scena di Pasqua sul verso del foglio 112 (fig. 18), secondo il mio parere. Soffermendosi sulla maniera nella quale è stata disegnata l'aureola, si nota come questa non corrisponda allo stile dell'aureola del Bambino del Rosario. Né corrisponde con lo stile del *Maestro con gli occhi neri*, paragonando con la sua miniatura del Bambino Gesù che troviamo nel libro d'ore EDDB Diöz. 1117. (fig. 34)

Ipotizzerò, facendo riferimento a Broekhuijsen nel suo libro del 2009³⁷⁷, che questa miniatura venne disegnata da Ruysch, mentre la Madonna del rosario e il Bambino Gesù fu creato da un terzo maestro anonimo, proveniente da Colonia.

1.2.6 Le iniziali decorate create da Johannes Ruysch

1. L'iniziale A della Veglia Pasquale³⁷⁸ (fig. 35)

Nel graduale, sul verso del foglio 110, ritroviamo la prima iniziale decorata da Ruysch. L'iniziale bipartita A inizia la frase con *Alleluia*³⁷⁹. L'iniziale viola A è decorata con dei tralci fioriti ed è delineata da una sottile riga bianca. Si trova sul fondo dorato brillante, delineato da un filo porpora, con dei vani fogliati nei quattro lati e quattro vani ovali appuntiti negli angoli. Sopra nel vano della lettera è disegnata una vecchia rosa con un tralcio di piselli, mentre sotto fra i due vani si scorgono due garofani rossi, sui quali sono seduti due insetti blu.

2. L'iniziale I che indica la festa di diversi martiri³⁸⁰ (fig. 36)

Sul verso del foglio 179 si trova l'iniziale decorata I di *Intret in conspectu tuo*³⁸¹. La lettera porpora I, decorata con dei tralci vegetali dalle diverse sfumature del color porpora e bianco, si trova su un fondo giallo delineato con una riga in porpora e decorato con dei tralci molto raffinati dello stesso colore della lettera.

³⁷⁷ Broekhuijsen 2009, 131.

³⁷⁸ Gummlich 1998, 476.; Marcel Albert 2008, 138.; <[http:// www.ceec.uni-koeln.de/ErweitertesKurzkatalogisa](http://www.ceec.uni-koeln.de/ErweitertesKurzkatalogisa)> (maggio 2014).

³⁷⁹ Kirschbaum 1972, 305.; Gummlich 1998, 476.; Marcel Albert 2008, 138.; <[http:// www.ceec.uni-koeln.de/ErweitertesKurzkatalogisa](http://www.ceec.uni-koeln.de/ErweitertesKurzkatalogisa)> (maggio 2014).

³⁸⁰ Gummlich 1998, 476.; Marcel Albert 2008, 138.; <[http:// www.ceec.uni-koeln.de/ErweitertesKurzkatalogisa](http://www.ceec.uni-koeln.de/ErweitertesKurzkatalogisa)> (maggio 2014).

³⁸¹ Gummlich 1998, 476.; Marcel Albert 2008, 138., <[http:// www.ceec.uni-koeln.de/ErweitertesKurzkatalogisa](http://www.ceec.uni-koeln.de/ErweitertesKurzkatalogisa)> (maggio 2014).

3. L'iniziale I di *Iustus ut palma* (fig. 37)

L'iniziale decorata I di *Iustus ut palma*³⁸² è disegnata sul verso del foglio 189. Il capolettera I è disegnato in un verde oliva ed è costruita da rami, mentre il centro della lettera è riempito dai tralci vegetali nella stessa color verde oliva ma su un fondo nero. Lo stile dei tralci riprende quello utilizzato da Ruysch per decorare l'iniziale istoriate R con la scena di Pasqua e relativo bordo decorativo visibile sul verso del foglio 112. (fig. 18) Qui la lettera I è disegnata su fondo rosso porpora, con il motivo di rombi dorati ed allineati, recante al centro un fiore d'orato.

4. L'iniziale O indica la festa per i diversi seguaci³⁸³ (fig. 38)

L'iniziale decorata O di *Os iusti meditabitur*³⁸⁴, si trova sul verso del foglio 206. La lettera O, in colore blu viola è decorata dai tralci vegetali in tinte più leggere del colore della lettera, con dettagli e delineamenti bianchi. Lo spazio vuoto della lettera O è stato decorato da tre fiori bianchi della vicia con il cuore rosso ed accompagnate dalle loro foglie verdi, baccelli e steli intrecciati, che fanno pensare allo stile della miniatura del Bambino Gesù presente al foglio riconoscibile con il numero 1 secondo la maniera arabica. (fig. 33) La lettera è disegnata su un fondo dorato con un garofano rosso nei quattro angoli.

5. L'iniziale decorata S di *Statuit ei dominus*³⁸⁵ (fig. 39)

L'iniziale decorata S si trova nel graduale sul recto di foglio 208. La lettera, in colore rosa bianca, è decorata con tralci di foglie e si trova sul fondo dorato brillante con quattro vani fogliati visibili nei lati del fondo e con vani ovali a punta nei quattro angoli. Il capolettera S divide lo spazio del fondo in due: la parte superiore è decorata da due fiori di vicia, con due baccelli e le loro foglie, mentre lo spazio in basso è decorato dai fiori della viola in colori rosso e blu.

6. L'iniziale decorata T che indica la consacrazione della chiesa³⁸⁶ (fig. 40)

L'ultima iniziale decorata frutto della mano di Ruysch è la T di *Terribilis est locus*³⁸⁷. Questa lettera si trova sul recto del foglio 220. La lettera T è disegnata in blu e decorata

³⁸² Kirschbaum 1972, 310.; Marcel Albert 2008, 138.

³⁸³ Gummlich 1998, 476.; Marcel Albert 2008, 138.; <[http:// www.ceec.uni-koeln.de/Erweitertes Kurzkatalogisa](http://www.ceec.uni-koeln.de/ErweitertesKurzkatalogisa)> (maggio 2014).

³⁸⁴ Kirschbaum 1972, 310.; Gummlich 1998, 476.; Marcel Albert 2008, 138.; <[http:// www.ceec.uni-koeln.de/Erweitertes Kurzkatalogisa](http://www.ceec.uni-koeln.de/ErweitertesKurzkatalogisa)> (maggio 2014).

³⁸⁵ Kirschbaum 1972, 310.; Gummlich 1998, 476.; Marcel Albert 2008, 138.; <[http:// www.ceec.uni-koeln.de/Erweitertes Kurzkatalogisa](http://www.ceec.uni-koeln.de/ErweitertesKurzkatalogisa)> (maggio 2014).

³⁸⁶ Gummlich 1998, 476.; Marcel Albert 2008, 138.; <[http:// www.ceec.uni-koeln.de/Erweitertes Kurzkatalogisa](http://www.ceec.uni-koeln.de/ErweitertesKurzkatalogisa)> (maggio 2014).

con i tralci di foglie raffinati in bianco. Si trova sul fondo dorato, il quale è incorniciato da una riga dorata e un' altra riga porpora. Nel centro della lettera vediamo un vaso rosso di fiori con, al bordo, un sostegno inferriato bianco, utile per contenere i garofani rossi. Su uno dei fiori è posizionato un insetto blu simile, nello stile, a quelli che ritroviamo nel verso del foglio 110. (fig. 35) Alla destra e alla sinistra del vaso, collocato su un prato, crescono fiori rossi, gli stessi che ritroviamo nei lati del fondo dorato della lettera insieme alle fragole.

1.2.7 Le iniziali decorate del *Maestro con gli occhi neri*

1. L'iniziale decorata I della prima domenica della Quaresima³⁸⁸ (fig. 41)

La prima iniziale decorata dalla mano del *Maestro con gli occhi neri* la possiamo ritrovare sul verso del foglio 38. La lettera I che inizia la frase *Invocavit me*³⁸⁹, è realizzata in colore oro, ocra ed è costruita da quattro rami: due di questi sono orizzontali, ovvero uno in basso e uno in alto a formare la base per i due rami verticali che s'incrociano due volte. Questi rami sono decorati dai tralci vegetali con delle foglie riprodotte nello stesso colore della lettera, ovvero oro- ocra. Lo stile di questa lettera ricorda le lettere istoriate realizzate dal *Maestro con gli occhi neri*, discusse qui sopra: ovvero le lettere delle miniature sull verso del foglio 133 (fig. 24), sul recto del foglio 139 (fig. 27), sul verso del foglio 140 (fig.30) e sul recto del foglio 213 (fig. 31). Il capolettera I si trova sul fondo rosso porpora che viene decorato dai tralci molto raffinati in forma di piume dello stesso colore della lettera.

Paragonando le iniziali decorate dalla mano di Ruysch con quelle del *Maestro con gli occhi neri*, notiamo che le iniziali decorate del *Maestro con gli occhi neri* hanno sempre un bordo decorativo, che è totalmente assente, invece, nelle iniziali decorate disegnate da Ruysch. In relazione con il capolettera I parliamo di un bordo a sinistra della lettera, suddiviso in rombi dorati nel centro e triangoli blu ai lati dei rombi. I triangoli blu sono stati decorati con tralci di foglie dorate, arancione mentre nella decorazione dei rombi vediamo delle rose rosse con dei boccioli. In mezzo alle rose ritroviamo un uccello, con il petto rosso e le ali grigio- blu, e un drago colorato che si morde la coda. (fig. 42)

³⁸⁷ Kirschbaum 1972, 311.; Gummlich 1998, 476.; Marcel Albert 2008, 138.; <[http:// www.ceec.uni-koeln.de/Erweitertes Kurzatalogisa](http://www.ceec.uni-koeln.de/ErweitertesKurzatalogisa)> (maggio 2014).

³⁸⁸ Gummlich 1998, 476.; Marcel Albert 2008, 138.; <[http:// www.ceec.uni-koeln.de/Erweitertes Kurzatalogisa](http://www.ceec.uni-koeln.de/ErweitertesKurzatalogisa)> (maggio 2014).

³⁸⁹ Kirschbaum 1972, 305.; Gummlich 1998, 467.; Marcel Albert 2008, 138.; <[http:// www.ceec.uni-koeln.de/Erweitertes Kurzatalogisa](http://www.ceec.uni-koeln.de/ErweitertesKurzatalogisa)> (maggio 2014).

2. L'iniziale decorata D della prima domenica dopo Pentecoste³⁹⁰ (fig. 43)

L'iniziale decorata D inizia la frase *Domine in tua misericordia*³⁹¹. Troviamo il capolettera sul verso del foglio 141. Il capolettera D, dorato e delineato in nero, si trova sul fondo rosso e blu con due vani ovali puntati in due diversi angoli, mentre altri tre vani ovali si trovano nei lati. Lo spazio vuoto dei vani è decorato con dei tralci di foglie in nero, mentre il fondo è coperto dalla decorazione dei tralci vegetali disegnati in oro.

Nello spazio vuoto della lettera D vediamo nel centro una rosa rossa circondata dai tralci vegetali viola. Sulla rosa è seduto un uccello molto colorato con le ali distese.

Concentrandosi sul bordo, che incornicia la miniatura al lato sinistra e in basso, vediamo che lo stile del bordo è molto simile a quello che troviamo sul verso del foglio 140. (fig. 30) Tralci di colori diversi con delle foglie d'oro e blu corrono per tutto il bordo, accompagnate da diversi fiori del cardo e piccole sfere dorate. Nell'angolo del bordo è disegnata una piccola figura umana nuda che tiene nelle sue mani una corda alla quale è legato un uccello purpureo che vola. (fig. 44)

3. L'iniziale decorata K di *Kyrie eleyson*³⁹² (fig. 45)

Sul verso del foglio 165 ritroviamo il capolettera decorato K. Questo capolettera è costruito da rami e tralci di foglie ed è dorata. La lettera sta sul fondo blu che è decorato da diversi tralci dorati. Nel centro della lettera vediamo due piante di fragole con i suoi fiori e tre frutti.

Il bordo decorato, che si situa al lato sinistra e in alto, mostra sul fondo dorato diversi fiori come i garofani, viole e fiori blu e viola. In basso è disegnato un uomo che sta sul prato, recante nella mano sinistra un scudo e nella mano destra una spada, che combatte con il drago che si trova sopra di lui. Nel bordo, fra i diversi fiori, vediamo anche due uccelli di diversi colori. (fig.46)

Merita notare che questa lettera è stata attribuita dalla studiosa Nicole Dacos a Johannes Ruysch nel suo libro *Le Logge di Raffaello*³⁹³.

³⁹⁰ Gummlich 1998, 476.; Marcel Albert 2008, 138.; <[http:// www.ceec.uni-koeln.de/Erweitertes Kurzatalogisa](http://www.ceec.uni-koeln.de/ErweitertesKurzatalogisa)> (maggio 2014).

³⁹¹ Kirschbaum 1972, 308.; Gummlich 1998, 467.; Marcel Albert 2008, 138.; <[http:// www.ceec.uni-koeln.de/Erweitertes Kurzatalogisa](http://www.ceec.uni-koeln.de/ErweitertesKurzatalogisa)> (maggio 2014).

³⁹² Kirschbaum 1972, 309.; Gummlich 1998, 476.; Marcel Albert 2008, 138.; <[http:// www.ceec.uni-koeln.de/Erweitertes Kurzatalogisa](http://www.ceec.uni-koeln.de/ErweitertesKurzatalogisa)> (maggio 2014).

³⁹³ Dacos 1977, tavola CLXIV, figura 96.

4. L'iniziale decorata E di *Ego autem*³⁹⁴ (fig. 47)

Il capolettera decorato E, disegnato nel recto di foglio 175, è costruito da un intreccio di diversi rami purpurei con la decorazione di foglie rosse e blu, che si trovano sul fondo d'oro brillante. Nei due spazi vuoti della lettera E sono stati disegnati due piante della vicia con i loro fiori rosa e i boccioli.

Il bordo decorativo si trova alla sinistra e in alto della miniatura e mostra qualche similitudine con il bordo decorativo della miniatura istoriata del recto del foglio 131. (fig. 22) Il bordo è suddiviso in rombi dai colori alternati rosso e verde, mentre nel centro sono stati riprodotti dei rombi in giallo. I triangoli rossi e verdi mostrano la decorazione dei tralci vegetali d'oro, mentre nei rombi vediamo i disegni dei garofani rossi. Su uno di questi fiori, nel bordo in alto, è disegnata una mosca blu. (fig. 48) Questa mosca è molto più realistica in paragone con le mosche che abbiamo ritrovato nelle lettere decorate disegnate da Ruysch, ovvero sul verso di foglio 110 e sul recto di foglio 220. (fig. 35 e 40) Mentre nella lettera istoriata sul verso del foglio 133, anch'esso della mano del *Maestro con gli occhi neri*, possiamo vedere tratti simili riguardanti il dettaglio e il disegno. (fig. 24) Un altro particolare che vediamo nel basso, cioè un demone con la mantellina rossa, sta dritto con la testa in direzione della lettera decorata.

1.3 Conclusione

Grazie alle attività dell'abate Adam Meijer, la Riforma di Bursfelde e la situazione positiva della città di Colonia, il convento di Groß St. Martin conobbe un periodo d'oro durante la seconda metà del quindicesimo secolo. Il convento si pose come un centro importante per le attività della stampa, con una biblioteca di manoscritti sempre crescente. Alla fine della vita dell'abate Adam Meijer, nel 1499, l'abate Heinrich Lippe cercò di mantenere questa reputazione positiva, anche se, lentamente, il periodo d'oro per il convento e anche quello della stampa diminuì. In questo contesto, del convento e della stampa, possiamo inquadrare Johannes Ruysch. L'unico manoscritto che conosciamo, dimostrante la sua attività artistica, è il graduale EDDB Diöz. 1519.

Circa questo graduale, vorrei ipotizzare che per la produzione delle miniature del graduale EDDB Diöz. 1519 sono stati coinvolti tre diversi artisti. Seguendo la suddivisione secondo iniziali istoriate e decorate, posso dire che nel gruppo delle iniziali istoriate riconosciamo lo stile della mano di Johannes Ruysch, il *Maestro con gli occhi neri* e a

³⁹⁴ Kirschbaum 1972, 309.; Gummlich 1998, 476.; Marcel Albert 2008, 138.; <[http:// www.ceec.uni-koeln.de/Erweitertes Kurzkatalogisa](http://www.ceec.uni-koeln.de/Erweitertes_Kurzkatalogisa)> (maggio 2014).

riguardo di una miniatura in particolare, che può essere ritrovata sul verso del foglio 256 (fig. 32), fu coinvolto un terzo artista anonimo tedesco. Quest'ultimo maestro tedesco può essere riconosciuto per il suo stile grazioso e la qualità delle sue figure della miniatura considerata più alta rispetto a quelle di Ruysch o quelle del *Maestro con gli occhi neri*.

Nelle scene disegnate di Ruysch³⁹⁵, l'attenzione non viene soltanto attirata dai personaggi ritratti, che vengono rappresentati abbastanza piccoli, ma anche dalla presenza del paesaggio nel fondo con una città dai colori pastello. Ruysch, che disegna in maniera molto dettagliata, non riesce sempre a tenere la stessa prospettiva. Molto presente nelle sue decorazione delle lettere sono la maniera specifica dei tralci, svolazzi e il fiore della vicia. È da notarsi bene che non furono disegnati i bordi decorativi nel margine delle lettere istoriate, fatta eccezione di quello sul verso del foglio 112 (fig. 18), mentre nei fogli delle lettere decorate non è neanche presente un bordo decorato nel margine.

Riguardo le caratteristiche delle miniature³⁹⁶ del *Maestro con gli occhi neri* possiamo dire che nelle iniziali istoriate viene data più attenzione ai personaggi; questi sono molto pallidi, sembrano avere la faccia allungata a causa della fronte alta ed hanno gli occhi neri molto appariscenti. In alcune scene sono anche presenti una o due figure con la faccia in prospettiva abbreviata. Le scene che vengono rappresentate si trovano spesso all'interno di una chiesa gotica, ma quando sono disegnate all'aperto è presente spesso una prospettiva atmosferica. Le lettere che incorniciano le scene sono disegnate in forma di rami che richiamano una certa tridimensionalità. Va considerato che *Maestro con gli occhi neri* è un nome che è stato dato ad un intero gruppo di artisti che hanno le stesse caratteristiche, ma nel caso del graduale EDDB Diöz. 1519 parliamo di un solo artista. Questo gruppo utilizza spesso la stessa iconografia, in maniera tale che alcune scene sono molto simili, come ho dimostrato con alcuni esempi di miniature proveniente dal libro d'ore EDDB Diöz. 1117. In relazione ai bordi nei margini, sempre presente sia nel caso delle lettere istoriate che delle lettere decorate notiamo spesso una frammentazione in triangoli e rombi colorati, decorata con dei fiori. In generale possiamo dire che questi bordi vengono decorati da diversi fiori, fragole, uccelli, mosche, draghi, demoni e uomini. Soltanto i bordi sul verso del foglio 140 e sul verso di 141 (fig. 30 e 43) dimostrano uno stile diverso, ovvero, in questo caso, sono presenti più tralci vegetali colorati e cerchi dorati.

³⁹⁵ iniziali istoriate: 1r, 16v, 19v, 112v, 1 maniera arabico; iniziali decorate: 110v, 179v, 189v, 206v, 208r, 220r

³⁹⁶ iniziali istoriate: 131r, 133v, 139r, 140v, 213r; iniziali decorate: 38v, 141v, 165v, 175r.

Capitolo 2: Il mappamondo di Ruysch

2.1 Introduzione nella cartografia medievale

Le origini della cartografia conoscono un lungo percorso durante la storia con diversi sviluppi e tendenze. Concentrandosi sull'epoca medievale possiamo dire che spesso il Medioevo viene descritto come un periodo nel quale si ebbe poco conoscenza della cartografia, visto che la quantità delle carte conservate, create fra il quinto e quattordicesimo secolo, è ridotto³⁹⁷. Nonostante questo fatto e il pregiudizio che le carte medievali furono copie di un modello standard o furono una ripetizione di un assortimento d'informazioni provenienti da fonti classiche o bibliche, lo studio profondo delle prove sopravvissute in relazione con la produzione e l'uso delle carte medievale, ci dimostra come le carte in quest'epoca furono strumenti di ragionamento, di espressione e di comunicazione³⁹⁸. In questo senso dobbiamo vedere le carte medievali come documenti legati ad un certo tempo che danno informazioni riguardo questo tempo specifico e il suo contesto, visto che le carte, come altri documenti e artefatti, hanno la loro storia che deve essere letta mettendola in rapporto con la cultura che l'ha prodotta³⁹⁹.

Le carte dell'Europa medievale non furono create per l'uso quotidiano, bensì furono create per l'uso per un scopo particolare o per un'occasione particolare⁴⁰⁰. Continuando questa filosofia vediamo che nella tradizione delle carte medievali può essere fatta una distinzione in quattro gruppi diversi; ovvero suddividiamo i *mappaemundi*, i portolani, le mappe regionali e locali e per ultimo le mappe celestiche⁴⁰¹. Visto il contenuto della mia tesi mi concentrerò su i primi tre gruppi in modo da creare una breve introduzione che vale come prefazione sull'epoca del Rinascimento.

Il nome *mappamundi* è un termine complicato visto che la costruzione geometrica non è il suo scopo. In questo senso può essere distinto dal termine planisfero, il quale si riferisce a una carta del mondo costruita secondo i principi della trasformazione da una superficie sferica ad una piatta e che ha lo scopo di indicare il luoghi⁴⁰². Invece lo scopo di

³⁹⁷ Victoria Morse, 'The Role of Maps in Later Medieval Society: Twelfth to Fourteenth Century', in *Cartography in the European Renaissance*, a cura di David Woodward, vol. 3, parte 1, The University of Chicago Press, Chicago e Londra, 2007, 25.

³⁹⁸ Ivi., 25-26.

³⁹⁹ Ibidem.

⁴⁰⁰ P.D.A. Harvey, 'Medieval Maps: An Introduction', in *The History of Cartography. Cartography in Prehistoric, Ancient, and Medieval Europe and the Mediterranean*, a cura di J.B. Harley e David Woodward, vol.1, The University of Chicago Press, Chicago e Londra, 1987, 283 -284.

⁴⁰¹ Ivi., 283.

⁴⁰² David Woodward, 'Medieval Mappaemundi', in *The History of Cartography. Cartography in Prehistoric, Ancient, and Medieval Europe and the Mediterranean*, a cura di J.B. Harley e David Woodward, vol.1, The University of Chicago Press, Chicago e Londra, 1987, 287.

questi *mappaemundi* venne fondamentalmente visto come l'insegnamento da parte dei fedeli negli eventi significativi della storia Cristiana piuttosto che l'indicazione di luoghi precisi⁴⁰³, ovvero la funzione didattica e morale ebbe il predominio sulla funzione della comunicazione dei fatti geografici⁴⁰⁴. Nello studio di Victoria Morse venne commentata e allargata questa sua funzione: lei pone infatti queste carte in una posizione tale da essere lette nel contesto più ampio ovvero quello dell'interesse umano al fine di capire il mondo fisico⁴⁰⁵. Questo interesse può essere ritrovato in diversi livelli nella cultura medievale, ovvero negli sforzi filosofici e scientifici e nella spiegazione delle leggi naturali sottolineando la funzione dell'universo, dalla popolarità delle raffigurazioni poetiche del mondo e i suoi luoghi; ma anche nei cambiamenti di descrizioni dei territori amministrativi e giuridici⁴⁰⁶.

Questi *mappaemundi* possono essere riconosciuti con un carattere schematico ed una forma geometrica circolare o ovale, e di rado contengono un reticolato o una scala⁴⁰⁷. Spesso furono presenti nei manoscritti nei quali furono presenti come illustrazioni, per esempio nel quattordicesimo e quindicesimo secolo esistette la tendenza di inserire i *mappaemundi* nella prima o seconda pagina di un codice, ciò fa ragionare su come fosse presente il rapporto esistente fra il testo e la carta⁴⁰⁸. Si nota anche come la creazione dei *mappaemundi* non furono visti come un'attività separata nel Medioevo e i loro creatori non possono essere chiamati cartografi⁴⁰⁹, visto che il contenuto geografico non fu sempre affidabile, bensì dobbiamo specificare come vennero letti in un contesto simbolico. Nonostante queste constatazioni i *mappaemundi* utilizzarono le fonti procurate da una tradizione cartografica dell'Antichità fino al tredicesimo secolo⁴¹⁰, visto che la carta fu anche una fonte di informazioni geografiche contemporanee riguardo l'organizzazione dei pellegrinaggi⁴¹¹.

Il secondo gruppo delle carte contengono i portolani. Fra il gruppo dei portolani e quello dei *mappaemundi* esiste un grande abisso, dato che i *mappaemundi* vengono visti come cosmografie create dall'uomo intellettuale riguardo la terraferma, invece i portolani preservano di prima mano ai navigatori del Mediterraneo durante la loro esperienza sul

⁴⁰³ Ivi., 286.

⁴⁰⁴ Ivi., 342.

⁴⁰⁵ Morse 2007, 30.

⁴⁰⁶ Ibidem.

⁴⁰⁷ Woodward 1987, 286.

⁴⁰⁸ Ibidem.

⁴⁰⁹ Ibidem.

⁴¹⁰ Ivi., 288.

⁴¹¹ Ibidem.

mare⁴¹². In questo senso i portolani rappresentarono le mappe geografiche più realisticamente del loro tempo e dimostrarono un'interesse esclusivo nel mondo reale⁴¹³, ovvero nei portolani il profilo del Mediterraneo fu meravigliosamente accurato e loro contennero una grande quantità di toponimi⁴¹⁴.

Infine le carte locali e regionali rappresentarono un prodotto medievale dell' Europa che furono tipologicamente, storicamente e concettualmente i predecessori delle carte di vasta scala e delle carte topografiche del sedicesimo secolo e più tardi⁴¹⁵. Poche di queste carte dimostrano un paese intero, mentre rappresentano zone più piccole⁴¹⁶. Queste carte ebbero diverse funzioni, infatti furono utilizzate come prova da poter portare in tribunale⁴¹⁷, come scopo amministrativo⁴¹⁸, per mostrare i monumenti dell'Antichità come fu la tradizione nelle carte delle città italiane⁴¹⁹, come ostensione o come decorazione artistica⁴²⁰.

Dal quattordicesimo secolo registriamo diversi approfondimenti importanti per lo sviluppo della cartografia in relazione con l'uso delle mappe, le rappresentazioni di diversi territori e il legame fra lo spazio e la sua rappresentazione⁴²¹. La mappa transizionale può essere vista come un esempio perfetto che rappresenta lo sviluppo di questo secolo. Si tratta di una mappa ibrida che combina le rappresentazione delle coste del Mediterraneo proveniente dai portolani messo insieme con l'immagine del mondo intero come fu presente nei *mappaemundi*⁴²². Queste mappe transizionali possono essere viste come prove importanti in relazione con il processo di cambiamento riguardo l'immagine geografica del mondo⁴²³. Anche al livello delle carte locali il quattordicesimo secolo portò innovazioni, che possono essere viste al livello di sperimentazione con la forma delle mappe, come

⁴¹² Tony Campbell, 'Portolan Charts from the late thirteenth century to 1500', in *The History of Cartography. Cartography in Prehistoric, Ancient, and Medieval Europe and the Mediterranean*, a cura di J.B. Harley e David Woodward, vol.1, The University of Chicago Press, Chicago e Londra, 1987, 372.

⁴¹³ Ivi., 445-446.

⁴¹⁴ Ivi., 371.

⁴¹⁵ P.D.A. Harvey, 'Local and Regional Cartography in Medieval Europe', in *The History of Cartography. Cartography in Prehistoric, Ancient, and Medieval Europe and the Mediterranean*, a cura di J.B. Harley e David Woodward, vol.1, The University of Chicago Press, Chicago e Londra, 1987, 464.

⁴¹⁶ Ibidem.

⁴¹⁷ Ivi., 489.

⁴¹⁸ Ivi., 491.

⁴¹⁹ Ivi., 492.

⁴²⁰ Ivi., 493.

⁴²¹ Morse 2007, 44.

⁴²² Ibidem.

⁴²³ Ibidem.

anche al livello dell'uso crescente in relazione con il contesto legale e il contesto del governo⁴²⁴.

Esiste la tendenza nella storia della cartografia a nominare il Rinascimento come il periodo nel quale nasce la creazione moderna delle carte⁴²⁵, però si nota che riguardo la transizione fra la cartografia medievale e quella rinascimentale esistono sia elementi di continuità che elementi di cambiamento⁴²⁶.

In relazione con gli elementi di continuità fra il Medioevo e il Rinascimento possiamo nominare la persistenza delle descrizioni testuali del mondo, ovvero pensando anche alla *Geografia* di Tolomeo, la quale fu indicata come responsabile per il miglioramento delle carte nel quindicesimo e sedicesimo secolo, vediamo come il suo testo fu originalmente valutato dagli umanisti italiani come più importante rispetto alle sue carte⁴²⁷. Nella traduzione di Jacopo Angeli del 1409 prevalse il testo, le carte infatti non furono inserite fino alla pubblicazione del 1427⁴²⁸. Un altro aspetto di continuità fu la persistenza dei portolani preferiti dai navigatori⁴²⁹, la persistenza delle vedute inclinate o elevate delle città, come anche l'uso di globe o mappe celestiche, visto che i principi della loro costruzione non cambiarono⁴³⁰. Un altro elemento di persistenza può essere visto nelle funzioni sacrali delle mappe, ovvero non esistette una rottura chiara fra i mappaemundi sacri e la mappa del mondo secolare⁴³¹.

Dall'altro lato, concentrandosi sui cambiamenti, vediamo un aumento significativo in relazione con la quantità di mappe: dal 1400 fino al 1472 meno di mille carte furono in uso, dal 1472 fino al 1500, parliamo di una quantità di 56 000 carte mentre dal 1500 fino al 1600 milioni di carte furono in uso⁴³². Questo aumento delle quantità delle carte esiste a causa della grande varietà di funzioni politiche e economiche nella società, la burocrazia amministrativa venne più complicata andando incontro all'assortimento di bisogni in relazione con i lavori pubblici, l'organizzazione della città, la navigazione commerciale, le

⁴²⁴ Ivi., 46.

⁴²⁵ Ivi., 28.

⁴²⁶ David Woodward, 'Cartography and the Renaissance: Continuity and Change', in *Cartography in the European Renaissance*, a cura di David Woodward, vol. 3, parte 1, The University of Chicago Press, Chicago e Londra, 2007, 7-16.

⁴²⁷ Ivi., 7-8.

⁴²⁸ Ivi., 8.

⁴²⁹ Ibidem.

⁴³⁰ Ivi., 9.

⁴³¹ Ivi., 10.

⁴³² Ivi., 11.

strategie militari, la gestione di terra rurale, risoluzione di questioni di frontiera legale⁴³³. Tutto ciò crea l'aumento delle domande di mappe modificate.

Accanto a questo movimento esiste un altro elemento che crea una domanda più alta delle mappe ovvero: la relazione fra testo e immagine cambiò durante quest'epoca in questa maniera che la visione del mondo venne in primo luogo visuale e non più auricolare⁴³⁴.

In generale questi cambiamenti possono essere raggruppati in tre livelli. Il primo gruppo rappresenta i cambiamenti all'interno della relazione di una struttura delle carte o di sintassi grafica: il logico interno, il linguaggio e la disposizione delle parti separati o elementi separati o mappe intere⁴³⁵. Il secondo gruppo rappresenta i cambiamenti in relazione fra le mappe e le sue fonti nel mondo osservato incluso l'individualizzazione, la globalizzazione, la quantificazione e la valorizzazione di esperienze. In più verrà anche reso conto l'erosione delle autorità dei testi geografici classici e il conflitto che esistette fra la teoria e la pratica in relazione con l'osservazione diretta⁴³⁶. Il terzo e ultimo gruppo rappresenta un lato dei cambiamenti: ovvero cambiamenti in relazione con le mappe e la società al livello della disseminazione, la pubblicazione, il committente e la crescita della conoscenza geografica⁴³⁷.

2.2 La *Geographia* di Tolomeo

La riscoperta della *Geographia* di Tolomeo ha avuto un ruolo molto significativo per la storia della geografia⁴³⁸. Quando alla fine del quattordicesimo secolo a Firenze la *Geografia* venne tradotta, si parlò di un evento di valore eccezionale che trasformò in una maniera radicale le maniere nelle quali lo spazio geografico venne rappresentato⁴³⁹. Alcuni studiosi suddividono la storia della geografia in termine come 'prima della riscoperta di Tolomeo' e 'dopo la riscoperta di Tolomeo', definendo in maniera falsa le carte del periodo 'prima della riscoperta' come *mappaemundi* costruiti sui concetti mitici, non-scientifici o influenzati dai dogmi cristiani e descrivendo le carte del periodo 'dopo la riscoperta' come

⁴³³ Ibidem.

⁴³⁴ Ibidem.

⁴³⁵ Ivi, 12.

⁴³⁶ Ibidem.

⁴³⁷ Ibidem.

⁴³⁸ Ernesto Milano, 'Le grandi scoperte geografiche e i loro riflessi cartografici', in *Alla scoperta del mondo. L'arte della cartografia da Tolomeo a Mercatore*, catalogo della mostra, Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Il Bulino edizioni d'arte, Modena, 66.

⁴³⁹ Patrick Gautier Dalché, 'The Reception of Ptolemy's *Geography* (End of the Fourteenth to Beginning of the Sixteenth Century)', in *Cartography in the European Renaissance*, a cura di David Woodward, vol. 3, parte 1, The University of Chicago Press, Chicago e Londra, 2007, 285.

carte che rappresentano il concetto moderno di spazio, che riesce a localizzare qualsiasi spazio specifico con le coordinate calcolate scientificamente⁴⁴⁰.

Quando nel 1397 Manuele Crisolora venne invitato dal cerchio degli studiosi intorno al cancelliere della Repubblica fiorentina Coluccio Salutati per insegnare greco, la *Geografia* di Tolomeo non fu sconosciuta nell'Ovest, visto che fu nominato nei documenti da partire dal sesto secolo⁴⁴¹. Le condizioni su come il manoscritto arrivò a Firenze rimasero oscure⁴⁴². Si pensò a due personaggi, accanto a Crisolora, che possono essere stati responsabili di aver portato la *Geografia* a Firenze, infatti alcuni umanisti riferirono a Jacopo Angeli e secondo altri Palla Strozzi fu il responsabile⁴⁴³. Finora non possiamo ancora dire con sicurezza com'è andato, o chi dei due personaggi fu coinvolto. Soltanto sappiamo che accanto la traduzione fatta da Crisolora, esiste una creata dalla mano di Jacopo Angeli che rivela che non dominò in una maniera eccellente la lingua greca⁴⁴⁴. Nella sua traduzione, Angeli sottolineò subito il legame esistente fra l'opera di Tolomeo e la matematica e continua con un paragone fra la *Geografia* e le opere geografiche dei personaggi latini contemporanei con Tolomeo, mostrando quattro ragioni per le quali la *Geografia* fu importante⁴⁴⁵. Ovvero come prima le descrizioni testuali dei latini non spiegarono come costruire una rappresentazione figurativa che conserva il legame fra ogni parte e il totale; i latini non spiegarono come disegnare le carte secondo una scala⁴⁴⁶. La seconda ragione fu che i geografi latini spiegarono in una maniera elementare come localizzare i luoghi secondo la loro orientazione, senza indicazioni di longitudine o latitudine⁴⁴⁷. Come terza ragione Angeli pose i latini in una posizione tale da non mostrare come costruire carte regionali con proporzioni sempre in relazione con la mappa del mondo⁴⁴⁸. E l'ultima ragione secondo Angeli fu che i geografi latini non ebbero sviluppato una tecnica per la trasposizione di una sfera su un'immagine piatta⁴⁴⁹.

⁴⁴⁰ Ibidem.

⁴⁴¹ Ivi., 287.; Mauro Bini, 'Dalla Cosmografia classica alla cartografia del quattrocento', in *Alla scoperta del mondo. L'arte della cartografia da Tolomeo a Mercatore*, catalogo della mostra, Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Il Bulino edizioni d'arte, Modena, 2001, 40.; Sebastiano Gentile, 'Umanesimo e Cartografia: Tolomeo nel secolo XV', in *La cartografia Europea tra primo Rinascimento e fine dell'Illuminismo*, a cura di Diogo Ramada Curto, Angelo Cattaneo, André Ferrand Almeida, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 2003, 5.

⁴⁴² Dalché 2007, 287.

⁴⁴³ Ibidem.

⁴⁴⁴ Ivi., 291.

⁴⁴⁵ Ibidem.

⁴⁴⁶ Ibidem.

⁴⁴⁷ Ibidem.

⁴⁴⁸ Ivi., 292.

⁴⁴⁹ Ibidem.

In generale l'opera tradotta ebbe direttamente un effetto considerabile su la curia romana e la cerchia più avanzata degli umanisti a Firenze, che furono molto attratti alla ricostruzione del mondo come descritto nel testo classico che ammirarono⁴⁵⁰.

Originalmente Tolomeo venne considerato il geografo migliore nel suo campo e nella sua lingua, in seguito gradualmente cominciò a prevalere su tutti gli altri cartografi in generale⁴⁵¹. Nella seconda metà del quindicesimo secolo questi fattori servirono per confermare l'idea della perfezione della Geografia; ebbe poco da fare con il suo contesto scientifico o cartografico invece fu legato alle condizioni politiche e culturali dell'ambiente nel quale l'opera fu apprezzata⁴⁵². Uno dei canali più importante per la diffusione del modello tolomaico del mondo fu l'insegnamento dagli umanisti ai membri della aristocrazia visto che la *Geografia* venne menzionata nei trattati teoretici al campo di pedagogia come un'opera di conoscenza che fu essenziale per qualsiasi educazione⁴⁵³.

Dalla fine del quindicesimo secolo si cominciò a inserire le diverse variazioni riguardanti la ricezione della *Geografia*; ovvero la mappa del mondo venne modernizzata, le nuove scoperte vennero aggiunte e un miglioramento riguardo alla riflessione del modello della rappresentazione, il quale non si presentò equilibrato in Europa⁴⁵⁴.

In questo senso posso aggiungere la situazione nella quale poco dopo l'inizio del 1500 un gruppo di studiosi iniziò a pubblicare una nuova edizione della *Geographia* a Roma⁴⁵⁵. L'editore fu Evangelista Tosinus⁴⁵⁶, il quale a Roma ricevette dal papa il privilegio di godere per sei anni della possibilità di pubblicare una nuova edizione dell'opera di Tolomeo⁴⁵⁷. Il caporedattore fu l'umanista e monaco celestino Marco Beneventano⁴⁵⁸, Giovanni Cotta venne coinvolto come redattore e Bernardinus Venetus de Vitalibus che fu responsabile per la stampa⁴⁵⁹. Questa nuova edizione fu pronta l'otto settembre dell'anno 1507, nella quale vennero allegati le ventisette *Tabulae antiquae* e le sei *Tabulae novae* di Nordeuropa e Europa centrale, della Spagna, della Francia, dell'Italia

⁴⁵⁰ Ivi., 295.

⁴⁵¹ Ivi., 318.

⁴⁵² Ibidem.

⁴⁵³ Ivi., 319.

⁴⁵⁴ Ivi., 342.

⁴⁵⁵ Ivi., 343.; Meurer 2002, 68.

⁴⁵⁶ Dalché 2007, 343, 361.

⁴⁵⁷ Meurer 2002, 67.; McGuirk 1989, 133.; Annalisa Battini, 'Gli atlanti del cinquecento Mercatore e la cartografia moderna', in *Alla scoperta del mondo. L'arte della cartografia da Tolomeo a Mercatore*, catalogo della mostra, Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Il Bulino edizioni d'arte, Modena, 2001, 171.

⁴⁵⁸ Dalché 2007, 343, 361.

⁴⁵⁹ Meurer 2002, 67.; McGuirk 1989, 133.; Battini 2001, 171.; Dalché 2007, 361.

e di Palestina⁴⁶⁰. Poco tempo dopo la pubblicazione, venne aggiunto alle sei *Tabulae novae* un mappamondo di Johannes Ruysch, il quale appare in alcune edizioni del 1507, ma ufficialmente venne inserito nell'edizione di 1508⁴⁶¹.

2.3 La carta tolemaica di Johannes Ruysch: *Universalior cogniti orbis tabula ex recentibus confecta observationibus*

Nella longitudine della carta, nel rotolo in alto, è scritto il titolo della carta cioè VNIVERSALIOR COGNITI ORBIS TABVLA | EX RECENTIBVS CONFECTA OBSERVATIONIBVS⁴⁶². (fig. 49) Il planisfero di Ruysch fu pubblicata nella *Geografia* di Tolomeo stampata a Roma tra il 1507 e il 1508⁴⁶³, e venne accompagnata dal commento di Marco Beneventano che parlò di *una nuova e più completa figura dell'Orbe elaborata dal tedesco Giovanni Ruysch*⁴⁶⁴. La misura totale di questa carta varia da 390 per 520 millimetri⁴⁶⁵ fino a 405 per 535 millimetri⁴⁶⁶.

Il planisfero di Ruysch fu una delle prime carte a stampa che adotta l'appellativo "*Mundus Novus*"⁴⁶⁷ e che mostra le scoperte in relazione con questo Nuovo Mondo⁴⁶⁸. In più, la carta presenta anche un disegno molto accurato dell'India, della costa meridionale dell'Asia e del profilo costiero del Madagascar⁴⁶⁹. In generale la sintassi cartografica del planisfero è simile a quella disegnata da Giovanni Contarini e Francesco Rosselli nel planisfero stampato a Firenze o a Venezia nel 1506 (fig. 50), però la carta di Ruysch si distingue da quest'ultima per una più ricca ed elaborata toponomastica⁴⁷⁰. Un'altra particolarità della carta di Ruysch è che è una delle poche carte di cui sono conservate numerosi esemplari, ovvero circa 100 esemplari sono rimasti a disposizione⁴⁷¹.

⁴⁶⁰ Ibidem.

⁴⁶¹ Meurer 2002, 68.; McGuirk 1989, 133, Modena 2001, 66.; Rodney Shirley, *The mapping of the world. Early Printed World Maps 1472-1700*, Holland Press, Londra, 1983, 25.

⁴⁶² Ibidem.; *La cartografia Europea tra primo Rinascimento e fine dell'Illuminismo*, a cura di Diogo Ramada Curto, Angelo Cattaneo, André Ferrand Almeida, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 2003, 348.; Dalché 2007, 343.

⁴⁶³ Numa Broc, *La geografia del rinascimento*, a cura di Claudio Greppi, Ferrara, 1986, 10.; *La cartografia Europea tra primo Rinascimento e fine dell'Illuminismo* 2003, 348.

⁴⁶⁴ Modena 2001, 118.; Nota bene che Beneventano si sbagliò in relazione con la provenienza di Ruysch, ovvero Ruysch nacque a Utrecht e fu un olandese non un tedesco.

⁴⁶⁵ *La cartografia Europea tra primo Rinascimento e fine dell'Illuminismo* 2003, 348.

⁴⁶⁶ Ibidem.; Shirley 1983, 25.; Modena 2001, 118.

⁴⁶⁷ *La cartografia Europea tra primo Rinascimento e fine dell'Illuminismo* 2003, 348.

⁴⁶⁸ McGuirk 1989, 133.; Shirley 1983, 25.; Battini 2001, 171.

⁴⁶⁹ Ibidem.; *La cartografia Europea tra primo Rinascimento e fine dell'Illuminismo* 2003, 348.

⁴⁷⁰ McGuirk 1989, 133.; Battini 2001, 171.; Meurer 2002, 88-89.; *La cartografia Europea tra primo Rinascimento e fine dell'Illuminismo* 2003, 348.

⁴⁷¹ Battini 2001, 171.; *La cartografia Europea tra primo Rinascimento e fine dell'Illuminismo* 2003, 348.

2.3.1 La tecnica

Quando concentriamo la nostra attenzione sul lato tecnico di questo planisfero vediamo che si tratta di un'incisione a bulino su rame, stampata su carta⁴⁷². È impresso su due matrici che consentono di individuare cinque fasi successive di elaborazione della mappa⁴⁷³. Esistono tre stati diversi della lastra sinistra (referiti come 1, 2, 3) e tre stati diversi della lastra destra (referiti come A, B, C) questo risulta in nove stati diverse della carta⁴⁷⁴. Ogni stato rappresenta un piccolo cambiamento di una o entrambe le lastre⁴⁷⁵. Qui sotto la tabella, creato da Bradford Swan, il primo studioso che riconosce i diversi stati della mappa⁴⁷⁶, dimostra i diversi stati delle lastre.

Stato	Lastra sinistra	Lastra destra
I	LA DOMINICA non appare, l'isola è nominata falsamente CANIBALI. Il nome Virgin Islands sopra le linee doppie che indicano il Tropico del Cancro, stampato come LE11000 VIRGIL. Mancano tutti le iscrizioni menzionate qui sotto. Lastra 1	Mancano tutte le iscrizioni, menzionate qui sotto. Lastra A
II	Analoga a stato I	AGISIMBVS SINVS accanto la costa ovest di Afrika; SINVS GAGETICVS nella baia di Bengal; SINVS MAGNVS più al est. Le lettere ANVS sono sparse nel margine. Lastra B
III	LA DOMINICA nominata bene. CANIBALOS IN. scritto per indicare l'isola Trinidad. Le lettere OCE sono sparse nella margine. Lastra 2	Analogo a stato II
IV	PLISACVS SINVS giunto vicino la costa di Cina; SINVS GROENLANTEVS giunto più in direzione est, fra Groenlandia e Terranova. Lastra 3	Analogo a stato II
V	Analogo a stato IV	PELAGVS BONE SPERANZE giunto; SEYLLAN OCEANVS giunto vicino Sinus Magnus nel angolo destra in alto. Lastra C

⁴⁷² Meurer 2002, 88.; *La cartografia Europea tra primo Rinascimento e fine dell'Illuminismo* 2003, 348.

⁴⁷³ *La cartografia Europea tra primo Rinascimento e fine dell'Illuminismo* 2003, 348.; McGuirk 1989, 133.; Meurer 2002, 88.

⁴⁷⁴ McGuirk 1989, 133.; Meurer 2002, 88.

⁴⁷⁵ McGuirk 1989, 133.

⁴⁷⁶ *ivi*.

Si tratta di un'estensione della prima proiezione tolemaica che abbraccia gli interi 360 gradi di longitudine e, in latitudine, si estende dal Polo Nord fino a 38 gradi di latitudine a Sud dell'equatore, fino a includere la rappresentazione del Capo di Buona Speranza⁴⁷⁷. Nel margine della carta si trova un conteggio dei gradi di longitudine e dei gradi di latitudine secondo il sistema moderno delle coordinate di Tolomeo⁴⁷⁸. Mentre nel margine superiore, altri due indici mostrano nella scala il conteggio classico di latitudine secondo clima e zone parallele⁴⁷⁹.

2.3.2 Ruysch *versus* Contarini-Rosselli

Paragonando il planisfero di Ruysch (fig. 49) con quello di Contarini-Rosselli (1506)⁴⁸⁰ (fig. 50) avvertiamo sia delle somiglianze che delle differenze.

Al livello delle somiglianze si presenta l'uso della proiezione al punto che quella del planisfero di Ruysch può essere quasi definito una rielaborazione della mappa di Contarini-Rosselli⁴⁸¹. Accanto a questa similitudine altre caratteristiche possono esser trovate che somigliano, lo stile di entrambe le carte è italiano ed entrambe sono incise in rame⁴⁸².

In relazione con le differenze avvertiamo una grande quantità di dettagli diversi; in generale la carta di Ruysch mantiene una più ricca e più elaborata toponomastica rispetto alla carta di Contarini-Rosselli⁴⁸³. Altri elementi diversi ritroviamo al livello della forma e della toponomastica dell'Asia, le quale sono più accurate nella carta di Ruysch⁴⁸⁴, come anche il profilo costiero del Madagascar e del sub-continente indiano che sono tracciati con molto perizia e precisione⁴⁸⁵. Un'altra differenza notevole fra le due carte è; mentre nella carta di Contarini-Rosselli lo spazio al nord di 85 gradi Nord venne decorato con le nuvole e il vento principale (fig. 50), questo spazio nel planisfero di Ruysch venne dedicato invece ai dettagli topografici disegnati al polo Nord situato di 90 gradi⁴⁸⁶. Questa regione artica è

⁴⁷⁷ Shirley 1983, 25.; Meurer 2002, 88.; *La cartografia Europea tra primo Rinascimento e fine dell'Illuminismo* 2003, 348.; Dalché 2007, 343.

⁴⁷⁸ Meurer 2002, 88.

⁴⁷⁹ Ibidem.

⁴⁸⁰ Nel 1506 Rosselli disegnò per Giovanni Matteo Contarini la prima mappa del mondo nella quale fu incorporata le scoperte di Colombo, le quale furono ancora rappresentate come provincie asiatiche. Accanto questa mappa Rosselli creò altre due carte geografiche nel 1508: ovvero una carta tolemaica, ovale di forma con parallele in linea retta e meridiani in curva.; Dalché 2007, 344.

⁴⁸¹ Ilaria Luzzana Caraci, 'L'America e la cartografia: nascita di un continente', in *Cristoforo Colombo e l'apertura degli spazi*, II, catalogo della mostra, Genova, Palazzo Ducale, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma, 1992, 607.; Meurer 2002, 88-89.

⁴⁸² Shirley 1983, 25.; Keuning 1952, 38.; Meurer 2002, 88-89.

⁴⁸³ *La cartografia Europea tra primo Rinascimento e fine dell'Illuminismo* 2003, 348.

⁴⁸⁴ Ibidem.

⁴⁸⁵ Ibidem.

⁴⁸⁶ Meurer 2002, 89.

disegnata come un mare fluttuante con nel mezzo quattro isole, due delle quali sono abitate, separate da quattro fiumi⁴⁸⁷. (fig. 51) La rappresentazione del polo Nord usata di Ruysch venne seguita da Gerard Mercator⁴⁸⁸ e trovò le sue origini dal *Liber de inventionem fortunati*, una relazione di un viaggio scritto dal monaco francescano Nicholas de Linna proveniente da Oxford nel 1360⁴⁸⁹. Secondo una leggenda, già menzionata da Tolomeo⁴⁹⁰, e in seguito menzionata da de Linna e Ruysch, sotto il polo Nord nel Mare Artico si trova in vicinanza della Groenlandia, la mitica montagna magnetica con una circonferenza di trentatre miglia tedesche, la quale era in grado nei suoi dintorni di disorientare le bussole e attirando invece tutti i diversi materiali di ferro⁴⁹¹. Durante la storia questa leggenda venne anche elaborata dagli Arabi⁴⁹².

2.3.3 La descrizione dei continenti conosciuti

2.3.3.1 Nord America (fig. 52)

Continuando la descrizione della carta di Ruysch, rimanendo nella zona del Nord America, Ruysch disegna la penisola della Groenlandia ambientata accanto alla baia *Sinus Grvenlantevs*, due isole vicino secondo gli scritti di Ruysch che osservò come alcuni navigatori in questi luoghi vennero scambiati per demoni e riuscissero a scappare al pericolo⁴⁹³.

La rappresentazione della Groenlandia è quasi disegnata nella sua posizione corretta però nella maniera come venne rappresentata da Ruysch, sembra un promontorio largo del Nord America, è probabile che Ruysch confuse la Groenlandia con il Labrador⁴⁹⁴. Al sud della baia *Sinus Grvenlantevs*, troviamo Terranova. Ruysch fu il primo cartografo che mise in carta questo Paese, in inglese Newfoundland e descritto sulla carta come *Terra Nova*⁴⁹⁵, come una larga penisola che si protende dal continente asiatico, in differenza con tutte le altre carte del sedicesimo secolo nel quale venne rappresentato come un arcipelago⁴⁹⁶. In più vennero ambientate le penisole *C. Glaciato*, *Baia de Rockas*, *R.*

⁴⁸⁷ Ibidem., Shirley 1983, 26.

⁴⁸⁸ Shirley 1983, 25.

⁴⁸⁹ Meurer 2002, 89.; T. J. Oleson, 'Nicholas of Lynne', in *Dictionary of Canadian Biography*, vol. 1, University of Toronto/Université Laval, 2003. <http://www.biographi.ca/en/bio/nicholas_of_lynne_1E.html> (marzo 2014).

⁴⁹⁰ Shirley 1983, 26.

⁴⁹¹ Ibidem.; Meurer 2002, 89.; Oleson 2003.

⁴⁹² Shirley 1983, 26.

⁴⁹³ Meurer 2002, 93.

⁴⁹⁴ Shirley 1983, 25.

⁴⁹⁵ Meurer 2002, 93.; Battini 2001, 176.

⁴⁹⁶ Battini 2001, 176.

*Grande e I. C. De Portogesi*⁴⁹⁷, oltre di *Baccalavras* si tratta di toponimi nuovi, i quali Ruysch potrebbe aver dedotto da qualche carta usata dai marinai inglesi dopo il suo viaggio verso Nord America⁴⁹⁸. Queste penisole furono i primi luoghi del continente Nordamericano dal quale si poté avere la certezza dell' identificazione giusta di Ruysch⁴⁹⁹. Nota bene che la penisola Groenlandia venne rappresentata come appendice del continente asiatico⁵⁰⁰.

2.3.3.2 Sud America (fig. 53)

Il continente del Sud America ricevette il nome portato dagli Spagnoli: *Terra Sanctae Crvcis Sive Myndvs Novvs*⁵⁰¹. In questa regione sulla carta si trovano diverse leggende che forniscono notizie relative sia ai viaggi intrapresi prima del 1507 sia da i racconti forniti dagli abitanti della regione⁵⁰². In relazione all'ambito dell' America Centrale e del Sud America esistono ancora lacune sulla carta di Ruysch. Invece la costa del Venezuela fino a San Paolo, il regio che venne esplorato nel 1499 dagli Spagnoli e i Portoghesi, fu disegnato con tanti dettagli⁵⁰³. Accanto la costa est, Ruysch scrisse che i navigatori portoghesi esplorarono il continente già fino a cinquanta gradi in direzione sud, senza aver giunto la fine meridionale della terraferma per questo motivo parte del continente venne lasciato incompiuto fino a che venne più esplorato⁵⁰⁴. Mentre la costa ovest è formata da un rotolo, nel quale scrisse che la dimensione intera fu ancora sconosciuta a causa delle esplorazioni spagnole incomplete⁵⁰⁵.

Hucusque naute Hispani venerunt et hanc terram propter eius magnitudinem Mundum Novum appellarunt quia vero eam totaliter non viderunt nec usque in tempore hoc longius quam ad hunc terminum perlustrarunt ideo hic imperfecta relinquitur presertim cum nesciatur quo vergitur.

Al centro della *Terra Sanctae Crucis* si trova la leggenda che racconta notizie sugli abitanti e sul continente⁵⁰⁶. Per la più grande parte Ruysch si basò sulle lettere di Vespucci ma aggiunse elementi estranei o discordanti rispetto alle lettere del navigatore, proveniente da

⁴⁹⁷ Ibidem.; Meurer 2002, 94.

⁴⁹⁸ Battini 2001, 176.

⁴⁹⁹ Ibidem.

⁵⁰⁰ Meurer 2002, 93.

⁵⁰¹ Keuning 1953, 39.; Shirley 1983, 25.; Battini 2001, 173.; Meurer 2002, 92.

⁵⁰² Battini 2001, 173.

⁵⁰³ Meurer 2002, 92.

⁵⁰⁴ Ibidem.; Shirley 1983, 25.; Modena 2001, 118.

⁵⁰⁵ Meurer 2002, 92.; Shirley 1983, 25.

⁵⁰⁶ Battini 2001, 173.

altre fonti; come per esempio la presenza di leoni nel continente o la presenza di oro nei fiumi e nelle montagne⁵⁰⁷.

Passim incolitur haec regio quae plerisque alter terrarum orbis existimatur. Foeminae maresque vel nudi prorsus vel intextis radicibus aviumque pennis varii coloris ornati incedunt; vivitur multis in commune nulla religione nullo rege. Bella inter se continenter gerunt. Humanaque captivorum carne vescuntur. Aere adeo clementi utuntur: ut supra annum 150 vivant. Raro aegrotant: tuncque radicibus tantum curantur herbarum. Leones hic gignuntur. Serpentesque et aliae foedae belluae sylvae insunt montes fluminaque margaritarum atque auri maxima copia; avehuntus hinc a lusitanis ligna brasi alias verzini et cassiae.

All' ovest delle Azzorre è riportata su carta l'isola mitica, *Antilia Insvla*: quest'isola non esiste⁵⁰⁸. Però la rappresentazione delle Grandi Antille è molto reale, con le isole *La Dominica* (Dominica), *Matinia* (Martinique), *Monferrato* (Monserrat), *Spagnola* (Haiti) e la rappresentazione dell'est di Cuba⁵⁰⁹. Concentrandosi su Cuba possiamo vedere che le proporzioni in generale sono allargate un po'⁵¹⁰, e che la costa ovest di Cuba è nascosta da un rotolo con la notizia che gli esploratori del re spagnolo Ferdinando V riuscirono ad arrivare fino a qui: *Huc usque naves Ferdinandi regis Hispanie pervenerunt*⁵¹¹.

2.3.3.3 Europa (fig. 54)

In relazione con la rappresentazione dell'Europa, Ruysch non fu legato a Tolomeo⁵¹², invece notiamo qualche novità. La Scandinavia è raffigurata correttamente come una penisola collegata da un istmo con la terraferma⁵¹³, e non è più unita con la Groenlandia⁵¹⁴. Concentrandosi sull'ambientazione della Germania notiamo che la baia tedesca ovvero il Mare Baltico e il Golfo di Botnia sono rappresentati esattamente⁵¹⁵. Riguardo il disegno geografico della Germania vediamo che Ruysch aggiunse il fiume Reno con il Meno e

⁵⁰⁷ Ivi., 173, 176.; Keuning 1952, 39.

⁵⁰⁸ Meurer 2002, 92-93.

⁵⁰⁹ Ibidem.

⁵¹⁰ Shirley 1983, 25.

⁵¹¹ Meurer 2002, 92-93.

⁵¹² Keuning 1952, 39.

⁵¹³ Meurer 2002, 89.

⁵¹⁴ Keuning 1952, 39-40.

⁵¹⁵ Meurer 2002, 89.

anche il Elba, Odra e Vistola⁵¹⁶. Accanto la denominazione di Geramania troviamo anche Flandria e Phrisia, però le nominazioni di luoghi mancano⁵¹⁷.

Studiando la parte meridionale dell' Europa vediamo che l'estensione al Mediterraneo, da Gibilterra alla costa occidentale della Siria, data da Tolomeo è stata ridotta e si avvicina di più alla reale dimensione⁵¹⁸. Nota bene che queste correzioni non furono le invenzioni di Johannes Ruysch, invece furono già introdotte a partire del quattordicesimo secolo nei portolani normali del Mediterraneo⁵¹⁹. Fu Ruysch ad inserire queste dimensioni nella sua carta a stampa, le quali vennero seguite solamente tanti anni dopo ovvero nel 1569 da Gerard Mercator per la sua mappa *ad usum navigantium*⁵²⁰.

2.3.3.4 Africa (fig. 55)

Concentrandosi sul continente africano constatiamo che Ruysch seguì per grande parte la riproduzione dell' Africa della carta di Contarini-Rosselli⁵²¹. Però Ruysch creò anche novità in relazione all'ambientazione: migliorò le proporzioni del continente come la costa settentrionale⁵²², numerose menzioni di luoghi e fiumi vennero aggiunte e diede per la prima volta un'immagine ridotta e più precisa dell'isola Madagascar, dopo che i portoghesi ci circumnavigarono nel 1506⁵²³.

2.3.3.5 Asia (fig. 56)

Riguardante l'immagine dell'Asia, Ruysch riuscì nella sua carta a creare una rappresentazione migliore di questo continente in confronto ai suoi predecessori⁵²⁴, grazie al fatto che Ruysch non si basò esclusivamente su Tolomeo, ma conobbe anche materiale più contemporanei come per esempio i racconti di Marco Polo e le diverse informazioni accurate ed aggiornate delle scoperte portoghesi⁵²⁵. In questa maniera Ruysch utilizzò come fonte più importante, la relazione del viaggio di Marco Polo per riuscire a creare un'ambientazione precisa della Cina⁵²⁶.

⁵¹⁶ Ibidem.

⁵¹⁷ Ibidem.

⁵¹⁸ Keuning 1953, 39.; Battini 2001, 176.

⁵¹⁹ Ibidem.

⁵²⁰ Ibidem.

⁵²¹ Meurer 2002, 92.

⁵²² Battini 2001, 176.

⁵²³ Shirley 1983, 25.; Meurer 2002, 92.

⁵²⁴ Meurer 2002, 92.

⁵²⁵ Battini 2001, 176.

⁵²⁶ Meurer 2002, 92.

Continuando a studiare le diverse regioni, possiamo dire che l'immagine dell' Indocina, con lo sbocco del fiume Irawadi (*Daona Fluvius*) nel golfo di Tailandia (*Sinus Magnus*), venne disegnato relativamente corretto da Ruysch⁵²⁷. Come anche la rappresentazione dell' India, per la quale Ruysch fu il primo cartografo che la rappresentò come penisola triangolare racchiusa tra il Gange e l'Indo⁵²⁸. In più accanto all'immagine accurata dell' India, Ruysch scrisse anche diversi nomi di luoghi aggiunti alla costa ovest e alla costa est, rispetto alla carta di Contarini-Rosselli⁵²⁹. Accanto all' India, alla sua sinistra, si trova l'iscrizione che conferma che i Portoghesi dimostrarono durante le loro esplorazioni che questo mare fa parte dell'Oceano invece di essere circondato dalla terra come venne rappresentato da Tolomeo⁵³⁰.

Le diverse isole disegnate vicino all' India sono difficile a identificare tutte⁵³¹. Due possono essere riconosciute come l'isola Ceylon, chiamata sulla carta *Prilam* e l'isola Sumatra, la quale venne chiamata *Taprobana alias Zoilon*⁵³². Le proporzioni di grandezza dell'isola Ceylon (*Prilam*) sono state ridotte da Ruysch e l'isola fu posizionata correttamente rispetto alla terraferma⁵³³. Nota bene che il nome tradizionale dato all'isola Ceylon, ovvero *Taprobana alias Zoilon*, venne utilizzato da Ruysch per indicare l'isola Sumatra⁵³⁴.

All'ovest dell'isola Sumatra venne scritto un testo interessante che dà informazione di fonti primarie, derivata da Tolomeo⁵³⁵, al quale venne aggiunta una informazione particolarmente interessante: i navigatori portoghesi arrivarono sull'isola nel 1507⁵³⁶..

Nella carta di Ruysch manca l'indicazione di Giappone, chiamato Zipangu da Marco Polo⁵³⁷. Però sulla carta di Ruysch nel centro del mare Pacifico si trova un testo riguardo all'osservazione di Marco Polo, *Sipangum* si deve trovare a 1400 miglia ad est del porto cinese *Zaiton*⁵³⁸. Ruysch non schedò questa isola, però è dall'opinione che l'isola

⁵²⁷ Ibidem.

⁵²⁸ Ibidem.; Battini 2001, 176.

⁵²⁹ Shirley 1983, 25.

⁵³⁰ Battini 2001, 176.

⁵³¹ Meurer 2002, 92.

⁵³² Keuning 1952, 39.; Modena 2001, 119.

⁵³³ Shirley 1983, 25.; Meurer 2002, 92.

⁵³⁴ Meurer 2002, 95.

⁵³⁵ Battini 2001, 176.

⁵³⁶ Battini pone la possibilità che Marco Beneventano ebbe aggiunto questa informazione. Un ipotesi possibile visto che Beneventano fu il redattore della *Geographia* da partire di 1507. Ibidem.; Meurer 2002, 92.

⁵³⁷ Meurer 2002, 92.

⁵³⁸ Ibidem.

scoperta dagli Spagnoli cioè *Spaniola*, l'isola che si trove sulla carta di Ruysch all'est di Cuba, può essere identificato come *Sipangum*⁵³⁹.

2.4 Conclusione

Da questa ricerca risulta che la carta di Ruysch rappresenta novità o miglioramenti in relazione all'ambientazione di diversi continenti come rimangono anche lacune in confronto ad alcuni continenti.

Prima vorrei ricapitolare i diversi punti innovativi:

Partendo dal continente del Nord America, Ruysch rappresentò Groenlandia e Terranova molto realistiche. Il cartografo olandese fu il primo cartografo a riportare su carta Terranova, come fu anche fondamentale per la nominazione dei luoghi in Terranova.

Riguardo al Sud America disegnò molto accuratamente la costa del Venezuela fino a San Paolo e anche le Grandi Antille vennero rappresentate correttamente.

L'Europa, o più in dettaglio la Scandinavia e la Germania, cioè il Mar Baltico e il Golfo di Botnia, furono raffigurate realisticamente.

In relazione con l'Africa possiamo concludere che Ruysch si basò particolarmente sulla carta di Contarini-Rosselli e di Tolomeo. Però possiamo anche trovare qualche miglioramento riguardo alle proporzioni del continente e qualche novità riguardo ai diversi nomi di luoghi e fiumi che vennero aggiunti in vicinanza del oceano. Un altro miglioramento possiamo vederlo nella rappresentazione dell'isola Madagascar.

Forse il più grande contributo che Ruysch dette alla cartografia fu la sua rappresentazione dell' Asia. In confronto con le carte precedenti, Ruysch riuscì a migliorare tanto l'immagine del continente asiatico. Per la raffigurazione di Cina Ruysch segue la fonte di Marco Polo. In relazione alla terraferma del Sud-est Asiatico creò un'immagine molto accurata con la bocca del fiume Irawadi. Ruysch fu anche il primo cartografo a rappresentare l' India come penisola triangolare racchiusa tra il Gange e l'Indo, con diversi luoghi aggiunti nella zona della costa est e ovest. Mettendo le proporzioni dall'isola *Prilam*, cioè Ceylon, accanto all' India notiamo che anche qui Ruysch inserì un miglioramento.

Ovviamente la carta di Ruysch conosce anche lacune e punti negativi i quali a loro volta sono stati migliorati nella storia della cartografia:

⁵³⁹ Ibidem.; Shirley 1983, 25.

La mancanza più grande che venne notata è l'assenza del continente Australia inclusa Nuova Zelanda, perché non fu ancora scoperto.

Il Polo artico per esempio, già stato migliorato nella carta di Ruysch in confronto con quella di Contarini-Rosselli, conosce una rappresentazione abbastanza irrealistica. Ruysch si basò per la sua rappresentazione su un mito.

Come abbiamo visto Ruysch creò un'immagine molto innovativa di Nord America, però da un lato l'immagine rimane anche molto indistinta. Ruysch rappresentò la Groenlandia come un'appendice del continente asiatico, una raffigurazione che di sicuro doveva ancora essere sviluppata.

Continuando a studiare il continente del Centro e Sud America, la localizzazione non è ancora realistica cioè nel centro dell'oceano. In più non venne disegnato completamente a causa delle esplorazioni non concluse e la costa ovest è scoperta da un rotolo con una leggenda. I luoghi che si trovano lì sono nascosti e non chiamati. La stessa cosa è successa con la costa ovest di Cuba.

In relazione al continente asiatico possiamo riferire al discorso riguardo al Nord America, la localizzazione non è ancora molto accurata. Possiamo trovare una difficoltà rispetto al Giappone: non viene disegnato. O meglio non è molto chiaro se Ruysch identificò il Giappone con l'isola *Spaniola*, accanto a Cuba o no.

Arrivando alla conclusione capiamo che la carta di Ruysch non può essere definita come una copia della mappa del mondo di Tolomeo o di Contarini-Rosselli⁵⁴⁰. Bensì, la carta di Ruysch fu il risultato di uno studio della geografia molto profondo e di una conoscenza accurata del mondo, proveniente sia dalla sua esperienza dell'esplorazione in direzione di Terranova sia da diverse fonti portoghesi che ebbe a disposizione. Mettendo insieme con una rivisitazione su base scientifica le vecchie mappe del mondo e la sua conoscenza storica delle diverse leggende⁵⁴¹, Ruysch è riuscito a creare una mappa che nel suo piccolo cambiò l'immagine del mondo. Per questo motivo può essere considerato tra i più stimolanti autori dell'inizio del sedicesimo secolo⁵⁴². La sua carta ebbe una circolazione abbastanza grande, visto che fu stampata probabilmente in cinquecento esemplari, grazie al privilegio che ebbe Giulio II riguardo alla *Geografia* di Tolomeo.

⁵⁴⁰ Battini 2001, 176.

⁵⁴¹ Ibidem.

⁵⁴² Ibidem.

Conclusione

Questa tesi è stata incentrata sulla figura di Johannes Ruysch e su tutti i suoi aspetti diversi, visto che tante ricerche riferiscono al nome di Ruysch soltanto in relazione con la cartografia, o in relazione con l'arte miniata, o come succede spesso negli studi riguardo al contesto italiano, il nome di Ruysch appare nelle note e lui rimane una figura ambigua e sconosciuta. Invece con l'aiuto della struttura di questa tesi ho cercato di dare un elenco dei diversi studi esistenti in relazione con il suo percorso di vita, le sue realizzazioni, anche i diversi contesti nei quali trascorse gran parte della sua vita. In questa maniera si è creato la fortuna critica, la prima parte, con l'idea di raccogliere informazioni, i diversi punti di vista e le diverse ipotesi degli studiosi per poi creare una nostra opinione larga e giustificata che ha formato la base per la biografia di Johannes Ruysch, ovvero la seconda parte.

La sua biografia, piuttosto movimentata, rappresenta in maniera molto specifica il carattere versatile di Ruysch e dimostra come diversi contesti influirono la sua vita. Nato in una famiglia rinomata a Utrecht, ebbe la possibilità di studiare a Colonia, dove dopo qualche anno decise di entrare nel convento di Groß St. Martin. Sia la fioritura della città in quest'epoca, sia l'importanza del suo convento formarono un aspetto aperto per la crescita della stampa e dell'arte miniata, la quale ovviamente incoraggiò e influenzò Ruysch. Nel periodo seguente esistono alcune difficoltà in relazione con la ricerca; Ruysch fuggì dal convento senza notizie riguardo la causa. La sua fuga portò un lato positivo per il suo sviluppo scientifico, visto che in questo periodo partecipò a una spedizione in direzione Terra Nova. Grazie a questa sua esperienza riuscì ad avere una fonte attuale per le sue seguenti realizzazioni cartografiche. Continuando a viaggiare si fermò a Roma dove entrò nell'entourage del papa. Questo periodo della sua vita è stato abbastanza complicato da ricostruire, visto la grande diversità delle fonti e delle ipotesi degli studiosi. In questa ricerca il suo soggiorno a Roma viene messo in relazione alla produzione di una carta geografica per il papa Giulio II nel 1508, contemporaneamente con la pubblicazione del suo mappamondo nell'edizione della *Geografia* di Tolomeo. Le diverse ipotesi riguardo l'attività artistica di Ruysch accanto a Raffaello nella stanza della Segnatura, vengono negate. Dopo il suo soggiorno a Roma continuò a viaggiare in direzione Portogallo, per poi passare da Utrecht, dove nell'abazia di San Paulo restaurò il suo titolo di monaco e per finire il suo lungo giro a Colonia, nel convento di Groß St. Martin, dove morì nel 1533.

L'aspetto scientifico e artistico sono sempre stati molto presenti nella sua vita e in più formarono in un certo modo la struttura della sua biografia. Questi due aspetti nella

terza parte sono stati descritti e analizzati. In relazione con la sua conoscenza cartografica può essere concluso che il suo contributo per la cartografia è stato di una certa importanza, visto che ebbe il compito di disegnare una carta, probabilmente una carta d'Italia, per il papa Giulio II e che il suo planisfero, con la prima nominazione di Terranova, fu pubblicato nell'edizione della *Geografia* di Tolomeo. Invece al livello artistico, il suo contributo per l'arte non può essere descritto in maniera importante, visto che la qualità delle sue miniature non dimostra un talento straordinario; le miniature del Maestro con gli occhi neri, presente nel stesso graduale, rappresentano un livello artistico più elevato. Però in generale è stato eccezionale conoscere il nome di un miniatore di quest'epoca e di aver potuto rintracciare il percorso della sua vita, ovviamente questo fatto è stato possibile grazie alle sue realizzazioni geografiche. In questa maniera vediamo come in un personaggio le conoscenze artistiche e scientifiche si intrecciarono e non ebbero soltanto grande influenza per la sua vita ma anche per l'esecuzione del suo nome nella storia.

Allegamenti

1. Cronaca riguardo a Johannes Ruysch scritto da Hubert Holthuisen circa nel 1552⁵⁴³, pubblicato in 'Antiquitates Monasterii S. Martini maioris Coloniensis', in *Monumenta Historica Ecclesiae Coloniensis I*, a cura di J.H. Kessel, Colonia nel 1862, pagina 188 fino a 189⁵⁴⁴.

Is sacerdos saecularis ad nos accessit. Fuit siquidem astronomiae haud mediocriter peritus, sed et picturae rudimenta mediocriter degustavit. Is auctor est et artifex litterae maiusculae in graduali chori prioris in introitu diei paschalis, videlicet RESURREXI. Aliquot igitur annos inter fratres ubi habitum sumpserat monachicum versatus tandem fugam arripuit et multis annis post primum Romam petiit ibique, quum in Pontificio palatio nonnihil artem suam vellet ostentare, pingere cupienti scapulare, qua tum tegebatur, ventis huc illucque agitatum obstaculo fuit. Quod cernens Pontifex, *qui te*, inquit, *habitu absolvi, hoc quoque libero*, scapulare significans. Sicque de monacho effecitur non monachus, si Superis placuit. Huius rei plurima atque evidentissima nobis post reditum Pontificiae dispensationis argumenta exhibuit et diplomata rubris onusta sigillis insignita. Edidit Romae quoque Mappam mundi, id est, terrarum locorumque descriptiones, quarum una hodie cernitur in Vlittart atque una in insula Rulandica. Relicta tandem Roma Lusitaniam adiit ibique Regi effectus admodum familiaris; navibus utpote astronomus insignis praeficitur. Postremo pertaesus longae peregrinationis et iam multo senio confectus ac viribus prorsus destitutus corporis, ut decrepitis ita et egenus et Iro prorsus pauperior ad Monasterium S. Martini Coloniensis revertitur, habitu monastico prius in monasterio S. Pauli Traiectensi resumpto. Attulit tamen multa artis suae, hoc est astronomiae astrolabia caeteraque id genus instrumenta elaborata. Volens praeterea se iungere conventui ob corporis imbecillitatem nihil efficere potuit et, quum multa tentaret, in omnibus tamen vires imbecilles fuerunt; voluntas nihilo minus pia et prompta. Morabatur sequestratus in cubiculo bibliothecae a meridie contiguo, quod usque hodie nomen ab inhabitatore retinet, dictum cubiculum Ruysch. Is quoque artifex exstitit operis, quod in refectorio affixum dierum, lunationum, signorumque scientiam nescientibus miro artificio

⁵⁴³ Meurer 2002, 103.

⁵⁴⁴ Kessel 1862, 188-189.

denunciat. Moritur tandem ptisicus in dicto cubiculo anno 1533. Fine felici quievit in Domino sepultus in communi fratrum coemeterio.

2. Biografia di Hartzheim scritta nella *Bibliotheca Coloniensis*⁵⁴⁵.

Trajectensis ortu, professione Benedictinus in Sancti Martini apud Ubios Monasterio votis 1492 nuncupatis. Astronomiae, picturae Chalcographicae, aliarumque artium apprime peritus fuit, Romam subinde profectus, in Pontificis palatio aliquam diu substitit, ubi edidit Mappam mundi, seu orbis terrarum descriptionem, variasque picturas pereleganti penicillo delineavit. Urbe relictam, Lusitaniam petiit, Regi factus in paucis charus et familiaris, a quo ob Astronomiae, Cosmographiae et nauticae artis peritiam Navarchis ad Indos proficiscentibus est praefectus. Longae tandem peregrinationis pertaesus, iamque senio confectus Coloniam repetiit, ubi in nativo Coenobio felice exitu diem suum obiit 1533.

Multa reliquit artis suae instrumenta a se fere elaborata, nempe Astrolabia, acus nauticas, et similia. Libellum item pro conficiendis coloribus, et de arte pingendi in membranis. Item alius 1494 scriptum sub titulo: Admonitiones ad spiritualia trahentes. Ipus quoque author est et artifex majusculae illius literae in Graduali Chori Prioris ad introitum diei. Item condidit Tabellam, quae in Triclino Fratrum pendula dierum lunationem Signorumque Zodiaci cursum miro artificio exhibebat. Plura alia reliquit ingenii sui monumenta quae lapsu temporum aut custodum incuriam intercidissee dolemus.

⁵⁴⁵ Hartzheim 1774, 198.

3. Elenco delle numerazioni diversi del graduale EDDB Diöz. 1519.

	Broekhuijsen 1989		Marcel Albert 2008		
	<i>Ruysch</i>	<i>Maestro con gli occhi neri</i>	<i>Ruysch</i>	<i>Maestro con gli occhi neri</i>	<i>Maestro di Colonia</i>
Iniziali istoriate	1r	131r	1r	131r	242v
	17v	133v	17v	133v	249v
	20v	139r	20v	139r	
	112v	140v	112v	140v	
	256v	213r	189v	199r	
	1				
Iniziali decorate	110v	38v	110v	38v	
	179v	141v	175v	141v	
	189v	165v	185v	165v	
	206v	175r	192v	171r	
	208v		194r		
	220r		206r		

	Birgit Onzia 2014		
	<i>Ruysch</i>	<i>Maestro con gli occhi neri</i>	<i>Maestro di Conia</i>
Iniziali istoriate	1r	131r	256v
	16v	133v	
	19v	139r	
	112v	140v	
	1	213r	
Iniziali decorate	110v	38v	
	179v	141v	
	189v	165v	
	206v	175r	
	208r		
	220r		

4. Indice del graduale con le miniature

1r - 165r	<i>Proprium de tempore</i>	
1r	L'iniziale istoriata rappresenta il primo giorno del Avvento con il capolettera A di <i>Ad te levavi</i> .	R
16v	L'iniziale istoriata rappresenta la notte di Natale con il capolettera P di <i>Puer natus est</i> .	R
19v	L'iniziale istoriata rappresenta l'Epifania con il capolettera E di <i>Ecce advenit</i> .	R
38v	L'iniziale decorata I di <i>Invocavit me</i> indica la prima domenica della quaresima.	M
110v	L'iniziale decorata A di <i>Alleluia</i> indica la Veglia pasquale.	R
112v	L'iniziale istoriata rappresenta Pasqua con il capolettera R di <i>Resurrexi</i> .	R
131r	L'iniziale istoriata rappresenta l'Ascensione di Christo con il capolettera V di <i>Viri Galilei</i> .	M
133v	L'iniziale istoriata rappresenta la Pentecoste con il capolettera S di <i>Spiritus Domini</i> .	M
139r	L'iniziale istoriata rappresenta la Trinità con il capolettera B di <i>Benedicta sit</i> .	M
140v	L'iniziale istoriata rappresenta la Solennità del Corpus Domini con il capolettera C di <i>Ci bavit eos</i> .	M
141v	L'iniziale decorata D di <i>Domine in tua miseriordia</i> indica la prima domenica dopo Pentecoste.	M
165v - 170v	<i>Kyriale</i>	
165v	L'iniziale decorata K indica la <i>Kyrie eleyson</i> .	M
171r - 174v	Le foglie mancano. ⁵⁴⁶	
175r - 221v	<i>Commune Sanctorum</i>	
175r	L'iniziale decorata E di <i>Ego autem</i> .	M
177r/v	Parzialmente cancellato e riscritto ⁵⁴⁷ .	
179v	L'iniziale decorata I di <i>Intret in conspectu tuo</i> indica la festa di	R

⁵⁴⁶ Broekhuijsen 2009, 130.; [http:// www.ceec.uni-koeln.de/Erweitertes Kurzkatalogisat: Köln, Dombibliothek, codex 1519.](http://www.ceec.uni-koeln.de/Erweitertes_Kurzkatalogisat_Koeln_Dombibliothek_codex_1519)

⁵⁴⁷ [http:// www.ceec.uni-koeln.de/Erweitertes Kurzkatalogisat: Köln, Dombibliothek, codex 1519.](http://www.ceec.uni-koeln.de/Erweitertes_Kurzkatalogisat_Koeln_Dombibliothek_codex_1519)

	diversi martiri.	
189v	L'iniziale decorata I di <i>Iustus ut palma</i> indica una festa di un martire.	R
190r-199v	Le foglie mancano ⁵⁴⁸ .	
206v	L'iniziale decorata O indica <i>Os iusti meditabitur</i> .	R
208r	L'iniziale decorata S indica <i>Statuit ei Dominus</i> .	R
213r	L'iniziale istoriata rappresenta l'Ascensione di Maria indicato dal capolettera G di <i>Gaudeamus omnes</i> .	M
220r	L'iniziale decorata T di <i>Terribilis est locus</i> indica la consacrazione della chiesa.	R
221v - 256r	<i>Proprium de sanctis</i>	
256v-258v	Queste foglie fecero parte del <i>Commune sanctorum</i> quando nel 1655 furono integrato nel testo completo del <i>Commune sanctorum romano</i> ⁵⁴⁹ .	
256v	L'iniziale istoriata rappresenta la Madonna con Bambino e il rosario, indicato dalla lettera S di <i>Salve sancta parens</i> .	?
258v - 261v	<i>Requiem</i>	
261v-262r	Continuazione e integrazione del <i>Proprium de santis</i> . Festeggia la Santa Scolastica con indicazioni liturgiche aggiunte dopo ⁵⁵⁰ .	
262r - 262v	Registro liturgico del <i>Commune sanctorum</i>	
263r	Qui finisce il conteggio in maniera latina, al verso di questo foglio inizia il conteggio in maniera arabica e contiene il numero 1.	
263r-p30r	Rielaborazione del testo originale che fu cancellato completamente nel 1655 ⁵⁵¹ .	
p1v	L'iniziale istoriata G di <i>Grates nunc omnes</i> rappresenta il Bambino Gesu seduto. L'iniziale è rimasta originale.	R
p21r-29r	Messe votive secondo uso romano.	
p29r-96r	Sequenze ; p30r-90r e 93r-96r sono originale. Tutto il resto fu cancellato e riscritto ⁵⁵² .	
p96r	I due colofon	

⁵⁴⁸ Ibidem.

⁵⁴⁹ Ibidem.

⁵⁵⁰ Ibidem.

⁵⁵¹ Ibidem.

⁵⁵² Ibidem.

p97r-99r	Queste foglie furono aggiunte dopo, una messa per il giorno del Santo Eliphius. Manca l'inizio ⁵⁵³ .	
----------	---	--

⁵⁵³ Ibidem.

Elenco delle Immagini

Figura 1:

Maestro di Maria della Borgogna, *l'incoronazione di Maria*.

(Jonathan J. G. Alexander, *A Book of Hours for Engelbert of Nassau. The Bodleian Library, Oxford*, George Braziller, New York, 1970, fol. 171.)

Figura 2:

Giovanni da Udine, *Putto trainato da chioccioline*, Vaticano, Stufetta di cardinale Bibbiena.

(Nicole Dacos, *La découverte de la domus aurea e la formation des grotesques à la Renaissance*, The Warburg Institute, Londra e Leiden, 1969: tavola CI, fig. 167.)

Figura 3:

Giovanni da Udine, *Putto trainato da chioccioline*: dettaglio.

(Nicole Dacos, *La découverte de la domus aurea e la formation des grotesques à la Renaissance*, The Warburg Institute, Londra e Leiden, 1969: tavola CI, fig. 166.)

Figura 4:

Trattato del monaco Johannes Ruysch, 1494, fol. 116.

(J. Vennebusch, *Die theologischen Handschriften des Stadtarchives Köln, III, Die Oktavhandschriften der Gymnasialbibliothek*. Köln-Wien, 1976.)

Figura 5:

Testo di Johannes Michaelis Nagonius in Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 1682, fol. 8v-9r.

(Bram Kempers, 'Een pauselijke opdracht. Het protomuseum van Julius II op de derde verdieping van het Vaticaanse paleis', in *Utrecht Renaissance studies II, Kunstenaars en opdrachtgevers*, a cura di Herald Hendrix e Jeroen Stumpel, Amsterdam, 1996, 31.)

Figura 6:

Raffaello, *Scuola di Atena*: dettaglio con Ruysch, Tolomeo e Autoritratto, 1509-1510, Stanza della Segnatura, Vaticano.

(Bram Kempers, *Erasmus en Ruysch in Europa. Een kleine bespiegeling over multidisciplinariteit, internationalisering en kinderen*, Amsterdam, 1996, 10.)

Figura 7:

Iniziale semplice blu, 1500, Graduale EDDB. Diöz. 1519, fol. 3v.

(<<http://www.ceec.uni-koeln.de>> [giugno 2014])

Figura 8:

Iniziale nera con dettaglio in rosso per indicare i versi, 1500, Graduale EDDB. Diöz. 1519, fol. 1v.

(<<http://www.ceec.uni-koeln.de>> [giugno 2014])

Figura 9:

Iniziale rossa decorata seguendo lo stile del Fleuronnée con dettagli di penna blu, 1500, Graduale EDDB. Diöz. 1519, fol. 3v.

(<<http://www.ceec.uni-koeln.de>> [giugno 2014])

Figura 10:

Coperchio di legno coperto da cuoio con l'impronta di un sigillo a motivo vegetale, 1500, Graduale EDDB. Diöz. 1519.

(<<http://www.ceec.uni-koeln.de>> [giugno 2014])

Figura 11:

Le borchie di ottone docorate con i fiori con cinque foglie agli angoli del coperchio, 1500, Graduale EDDB. Diöz. 1519.

(<<http://www.ceec.uni-koeln.de>> [giugno 2014])

Figura 12:

Borchia di ottone nel centro del coperchio, 1500, Graduale EDDB. Diöz. 1519.

(<<http://www.ceec.uni-koeln.de>> [giugno 2014])

Figura 13:

Lo scritto al interno del coperchio, 1500, Graduale EDDB. Diöz. 1519.

(<<http://www.ceec.uni-koeln.de>> [giugno 2014])

Figura 14:

Johannes Ruysch, *Re Davide*, 1500, Graduale EDDB. Diöz. 1519, fol. 1r.

(<<http://www.ceec.uni-koeln.de>> [giugno 2014])

Figura 15:

Terzo Maestro o Maestro con gli occhi neri, *Dettaglio decorazione e scudi di Colonia e di Jülich-Geldern*, 1500, Graduale EDDB. Diöz. 1519, fol. 1r.

(<<http://www.ceec.uni-koeln.de>> [giugno 2014])

Figura 16:

Johannes Ruysch, *La nascita di Cristo*, 1500, Graduale EDDB. Diöz. 1519, fol.16v.

(<<http://www.ceec.uni-koeln.de>> [giugno 2014])

Figura 17

Johannes Ruysch, *L'adorazione dei Magi*, 1500, Graduale EDDB. Diöz. 1519, fol. 19v.

(<<http://www.ceec.uni-koeln.de>> [giugno 2014])

Figura 18:

Johannes Ruysch, *Pasqua*, 1500, Graduale EDDB. Diöz. 1519, fol. 112v.

(<<http://www.ceec.uni-koeln.de>> [giugno 2014])

Figura 19:

Johannes Ruysch, *Pasqua*: dettaglio, 1500, Graduale EDDB. Diöz. 1519, fol.112v.

(<<http://www.ceec.uni-koeln.de>> [giugno 2014])

Figura 20:

Johannes Ruysch, *Pasqua*: dettaglio, 1500, Graduale EDDB. Diöz. 1519, fol.112v.

(<<http://www.ceec.uni-koeln.de>> [giugno 2014])

Figura

21:

Johannes Ruysch, *Pasqua*: dettaglio, 1500, Graduale EDDB. Diöz. 1519, fol.112v.

(<<http://www.ceec.uni-koeln.de>> [giugno 2014])

Figura 22:

Maestro con gli occhi neri, *L'Ascensione di Cristo*, 1500, Graduale EDDB. Diöz. 1519, fol.131r.

(<<http://www.ceec.uni-koeln.de>> [giugno 2014])

Figura 23:

Maestro con gli occhi neri, *L'Ascensione di Cristo*: dettaglio 1500, Graduale EDDB. Diöz. 1519, fol.131r.

(<<http://www.ceec.uni-koeln.de>> [giugno 2014])

Figura 24:

Maestro con gli occhi neri, *La Pentecoste*, 1500, Graduale EDDB. Diöz. 1519, fol.133v.

(<<http://www.ceec.uni-koeln.de>> [giugno 2014])

Figura 25:

Maestro con gli occhi neri, *La Pentecoste*: dettaglio, 1500, Graduale EDDB. Diöz. 1519, fol.133v.

(<<http://www.ceec.uni-koeln.de>> [giugno 2014])

Figura 26:

Maestro con gli occhi neri, *La Pentecoste*, 1500, Libro d'ore EDDB. Diöz. 1117, fol. 81r.

(<<http://www.ceec.uni-koeln.de>> [giugno 2014])

Figura 27:

Maestro con gli occhi neri, *La Trinità*, 1500, Graduale EDDB. Diöz. 1519, fol. 139r.

(<<http://www.ceec.uni-koeln.de>> [giugno 2014])

Figura 28:

Maestro con gli occhi neri, *Incoronazione di Maria*, 1500, Libro d'ore EDDB. Diöz. 1117, fol. 36r.

(<<http://www.ceec.uni-koeln.de>> [giugno 2014])

Figura 29:

Maestro con gli occhi neri, *Incoronazione di Maria dalla Trinità*, 1500, Libro d'ore EDDB. Diöz. 1117, fol. 62v.

(<<http://www.ceec.uni-koeln.de>> [giugno 2014])

Figura 30:

Maestro con gli occhi neri, *L'Ultima Cena*, 1500, Graduale EDDB. Diöz. 1519, fol. 140v.

(<<http://www.ceec.uni-koeln.de>> [giugno 2014])

Figura 31:

Maestro con gli occhi neri, *L'Assunzione di Maria*, 1500, Graduale EDDB. Diöz. 1519, fol. 213r.

(<<http://www.ceec.uni-koeln.de>> [giugno 2014])

Figura 32:

Terzo Maestro di Colonia, *La Madonna del rosario con Bambino Gesù*, 1500, Graduale EDDB. Diöz. 1519, fol. 256v.

(<<http://www.ceec.uni-koeln.de>> [giugno 2014])

Figura 33:

Johannes Ruysch, *Il Bambina Gesù*, 1500, Graduale EDDB Diöz. 1519, fol. 1.
(<http://www.ceec.uni-koeln.de>) [giugno 2014])

Figura 34:

Maestro con gli occhi neri, *Il Bambino Gesù*, 1500, Libro d'ore EDDB Diöz. 1117, fol. 93v.
(<http://www.ceec.uni-koeln.de>) [giugno 2014])

Figura 35:

Johannes Ruysch, *L'iniziale A della Veglia Pasquale*, 1500, Graduale EDDB Diöz. 1519, fol. 110v.
(<http://www.ceec.uni-koeln.de>) [giugno 2014])

Figura 36:

Johannes Ruysch, *L'iniziale I di Intret in conspectu tuo*, 1500, Graduale EDDB Diöz. 1519, fol. 179v.
(<http://www.ceec.uni-koeln.de>) [giugno 2014])

Figura 37:

Johannes Ruysch, *L'iniziale I di Iustus ut palma*, 1500, Graduale EDDB Diöz. 1519, fol. 189v.
(<http://www.ceec.uni-koeln.de>) [giugno 2014])

Figura 38:

Johannes Ruysch, *L'iniziale decorata O di Os iusti meditabitur*, 1500, Graduale EDDB Diöz. 1519, fol. 206v.
(<http://www.ceec.uni-koeln.de>) [giugno 2014])

Figura 39:

Johannes Ruysch, *L'iniziale decorata S di Statuit ei dominus*, 1500, Graduale EDDB Diöz. 1519, fol. 208r.
(<http://www.ceec.uni-koeln.de>) [giugno 2014])

Figura 40:

Johannes Ruysch, *L'iniziale decorata la T di Terribilis est locus*, 1500, Graduale EDDB Diöz. 1519, fol. 220r.
(<http://www.ceec.uni-koeln.de>) [giugno 2014])

Figura 41:

Maestro con gli occhi neri, *L'iniziale decorata I di Invocavit me*, 1500, Graduale EDDB Diöz. 1519, fol. 38r.
(<http://www.ceec.uni-koeln.de>) [giugno 2014])

Figura 42:

Maestro con gli occhi neri, *L'iniziale decorata I di Invocavit me*: dettaglio, 1500, Graduale EDDB Diöz. 1519, fol. 38r.
(<http://www.ceec.uni-koeln.de>) [giugno 2014])

Figura 43:

Maestro con gli occhi neri, *L'iniziale decorata D di Domine in tua misericordia*, 1500, Graduale EDDB Diöz. 1519, fol. 141v.

(<<http://www.ceec.uni-koeln.de>> [giugno 2014])

Figura 44:

Maestro con gli occhi neri, *L'iniziale decorata D di Domine in tua misericordia*: dettaglio, 1500, Graduale EDDB Diöz. 1519, fol. 141v.

(<<http://www.ceec.uni-koeln.de>> [giugno 2014])

Figura 45:

Maestro con gli occhi neri, *L'iniziale decorata K di Kyrie eleyson*, 1500, Graduale EDDB Diöz. 1519, fol. 165v.

(<<http://www.ceec.uni-koeln.de>> [giugno 2014])

Figura 46:

Maestro con gli occhi neri, *L'iniziale decorata K di Kyrie eleyson*: dettaglio, 1500, Graduale EDDB Diöz. 1519, fol. 165v.

(<<http://www.ceec.uni-koeln.de>> [giugno 2014])

Figura 47:

Maestro con gli occhi neri, *L'iniziale decorata E di Ego autem*, 1500, Graduale EDDB Diöz. 1519, fol. 175r.

(<<http://www.ceec.uni-koeln.de>> [giugno 2014])

Figura 48:

Maestro con gli occhi neri, *L'iniziale decorata E di Ego autem*: dettaglio, 1500, Graduale EDDB Diöz. 1519, fol. 175r.

(<<http://www.ceec.uni-koeln.de>> [giugno 2014])

Figura 49:

Johannes Ruysch, *Planisfero di Ruysch: Universalior cogniti orbis tabula / ex recentibus confecta observationibus*, Roma, 1507.

(*Alla scoperta del Mondo. L'arte della cartografia da Tolomeo a Mercatore*, catalogo della mostra, Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Il Bulino edizioni d'arte, Modena, 2001, 174-175.)

Figura 50:

Contarini - Rosselli, *Planisfero*, Venezia, 1506.

(*Cristoforo Colombo e l'apertura degli spazi*, II, catalogo della mostra, Genova, Palazzo Ducale, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma, 1992, 614-615.)

Figura 51:

Johannes Ruysch, *Planisfero di Ruysch: Universalior cogniti orbis tabula / ex recentibus confecta observationibus*: dettaglio Polo Nord, Roma, 1507.

(*Alla scoperta del Mondo. L'arte della cartografia da Tolomeo a Mercatore*, catalogo della mostra, Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Il Bulino edizioni d'arte, Modena, 2001, 174-175.)

Figura 52:

Johannes Ruysch, *Planisfero di Ruysch: Universalior cogniti orbis tabula / ex recentibus confecta observationibus*: dettaglio Nord America, Roma, 1507.

(*Alla scoperta del Mondo. L'arte della cartografia da Tolomeo a Mercatore*, catalogo della mostra, Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Il Bulino edizioni d'arte, Modena, 2001, 174-175.)

Figura 53:

Johannes Ruysch, *Planisfero di Ruysch: Universalior cogniti orbis tabula / ex recentibus confecta observationibus*: dettaglio Sud America, Roma, 1507.

(*Alla scoperta del Mondo. L'arte della cartografia da Tolomeo a Mercatore*, catalogo della mostra, Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Il Bulino edizioni d'arte, Modena, 2001, 174-175.)

Figura 54:

Johannes Ruysch, *Planisfero di Ruysch: Universalior cogniti orbis tabula / ex recentibus confecta observationibus*: dettaglio Europa, Roma, 1507.

(*Alla scoperta del Mondo. L'arte della cartografia da Tolomeo a Mercatore*, catalogo della mostra, Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Il Bulino edizioni d'arte, Modena, 2001, 174-175.)

Figura 55:

Johannes Ruysch, *Planisfero di Ruysch: Universalior cogniti orbis tabula / ex recentibus confecta observationibus*: dettaglio Africa, Roma, 1507.

(*Alla scoperta del Mondo. L'arte della cartografia da Tolomeo a Mercatore*, catalogo della mostra, Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Il Bulino edizioni d'arte, Modena, 2001, 174-175.)

Figura 56:

Johannes Ruysch, *Planisfero di Ruysch: Universalior cogniti orbis tabula / ex recentibus confecta observationibus*: dettaglio Asia, Roma, 1507.

(*Alla scoperta del Mondo. L'arte della cartografia da Tolomeo a Mercatore*, catalogo della mostra, Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Il Bulino edizioni d'arte, Modena, 2001, 174-175.)

Immagini

Figura 1:

Maestro di Maria della Borgogna, *l'incoronazione di Maria*.



Figura 2:

Giovanni da Udine, *Putto trainato da chiocciole*, Vaticano, Stufetta di cardinale Bibbiena.



Figura 3:

Giovanni da Udine, *Putto trainato da chioccioline*: dettaglio.



Figura 4:

Trattato del monacco Johannes Ruysch, 1494, fol. 116.

si elegēdū tibi esset magis optare
de heres pro xpō aduīsa pati q̄ ml̄
tis d̄solatioib⁹ recreari q̄ xpō si-
milior eēb et oībus s̄is cōformior
Nō em̄ stat meitū nr̄m et p̄fctū sta-
tus nr̄i ī ml̄tis suauitatibus ⁊ cōso-
lacioib⁹ s̄ potius ī m̄gis grauē-
tibus et tribulatioib⁹ p̄ferēdis
Siq̄dē aliq̄ melius et utilius salu-
ti hoīm q̄ pati fuisse xp̄s utiq̄ vbo
et exēplo oīdiss̄. Nā et seq̄ntes se
discipulos. oēs q̄ cū seq̄ aspicientes ma-
nifeste ad crucem portādā hortat̄
et dicit Si quis vult v̄ire post me
abneget semet ipm̄ et tollat crucē
suā et sequatur me Oībus pl̄is
et scrutatis sit hec cōclusio finalis
Qm̄ p̄ ml̄tas tribulationes opor̄
nos intrare in regnū dei Deo ex-
plicūr āmoīones ad iterna thē-
tes Deo gracias Anno .94. die v̄o
sexta nouemb̄ris

Kuyſch

Figura 5:

Testo di Johannes Michaelis Nagonius in Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 1682, fol. 8v-9r.



Figura 6:

Raffaello, *Scuola di Atena*: dettaglio con Ruysch, Tolomeo e Autoritratto, 1509-1510, Stanza della Segnatura, Vaticano.



Figura 7:

Iniziale semplice blu, 1500, Graduale EDDB. Diöz. 1519, fol. 3v.

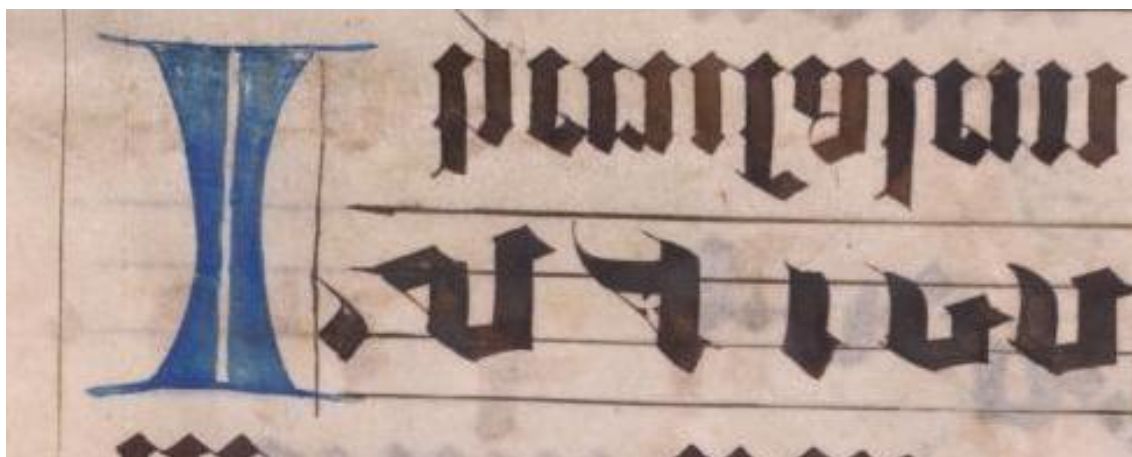


Figura 8:

Iniziale nera con dettaglio in rosso per indicare i versi, 1500, Graduale EDDB. Diöz. 1519, fol. 1v.



Figura 9:

Iniziale rossa decorata seguendo lo stile del Fleuronné con dettagli di penna blu, 1500, Graduale EDDB. Diöz. 1519, fol. 3v.

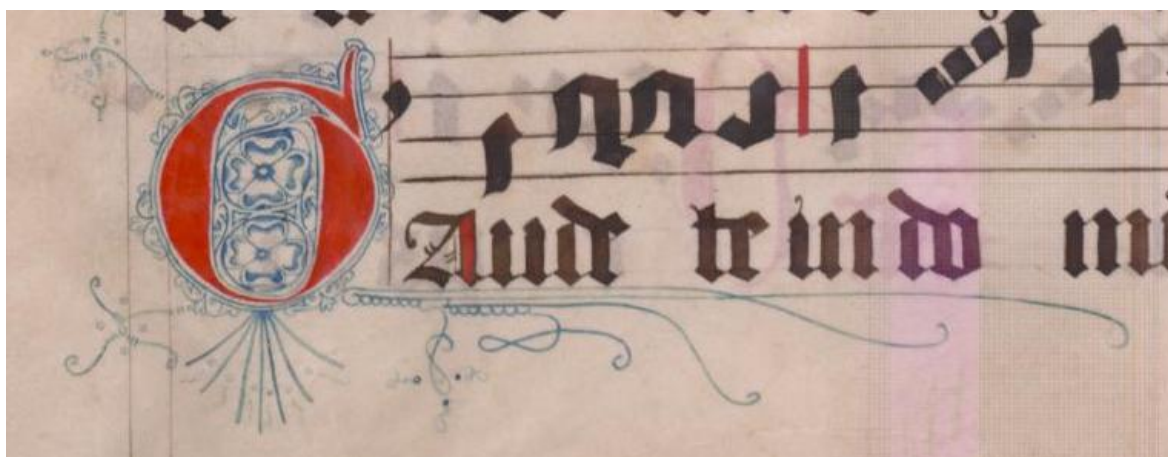


Figura 10:

Coperchio di legno coperto da cuoio con l'impronta di un sigillo a motivo vegetale, 1500, Graduale EDDB. Diöz. 1519.



Figura 11:

Le borchie di ottone decorate con i fiori con cinque foglie agli angoli del coperchio, 1500, Graduale EDDB. Diöz. 1519.



Figura 12:

Borchia di ottone nel centro del coperchio, 1500, Graduale EDDB. Diöz. 1519.

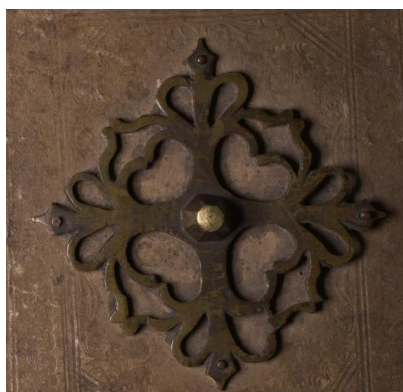


Figura 13:

Lo scritto al interno del coperchio, 1500, Graduale EDDB. Diöz. 1519.

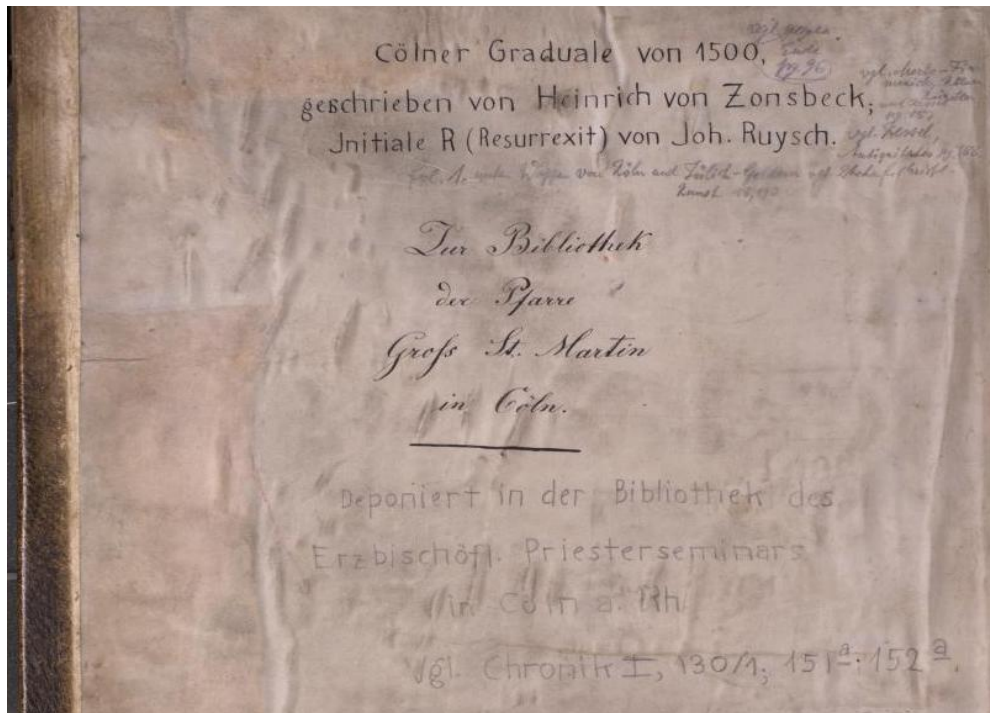


Figura 14:

Johannes Ruysch, *Re Davide*, 1500, Graduale EDDB. Diöz. 1519, fol. 1r.





Figura 15:

Terzo Maestro o Maestro con gli occhi neri, *Dettaglio decorazione e scudi di Colonia e di Jülich-Geldern*, 1500, Graduale EDDB. Diöz. 1519, fol. 1r.



Figura 16:

Johannes Ruysch, *La nascita di Cristo*, 1500, Graduale EDDB. Diöz. 1519, fol.16v.



Figura 17:

Johannes Ruysch, *L'adorazione dei Magi*, 1500, Graduale EDDB. Diöz. 1519, fol.19v.



Figura 18:

Johannes Ruysch, *Pasqua*, 1500, Graduale EDDB. Diöz. 1519, fol.112v.



Figura 19:

Johannes Ruysch, *Pasqua*: dettaglio, 1500, Graduale EDDB. Diöz. 1519, fol.112v.



Figura 20:

Johannes Ruysch, *Pasqua*: dettaglio, 1500, Graduale EDDB. Diöz. 1519, fol.112v.



Figura 21:

Johannes Ruysch, *Pasqua*: dettaglio, 1500, Graduale EDDB. Diöz. 1519, fol.112v.



Figura 22:

Maestro con gli occhi neri, *L'Ascensione di Cristo*, 1500, Graduale EDDDB. Diöz. 1519, fol.131r.



Figura 23:

Maestro con gli occhi neri, *L'Ascensione di Cristo*: dettaglio 1500, Graduale EDDDB. Diöz. 1519, fol.131r.



Figura 24:

Maestro con gli occhi neri, *La Pentecoste*, 1500, Graduale EDDB. Diöz. 1519, fol.133v.



Figura 25:

Maestro con gli occhi neri, *La Pentecoste*: dettaglio, 1500, Graduale EDDB. Diöz. 1519, fol.133v.



Figura 26:

Maestro con gli occhi neri, *La Pentecoste*, 1500, Libro d'ore EDDB. Diöz. 1117, fol. 81r.



Figura 27:

Maestro con gli occhi neri, *La Trinità*, 1500, Graduale EDDB. Diöz. 1519, fol. 139r.

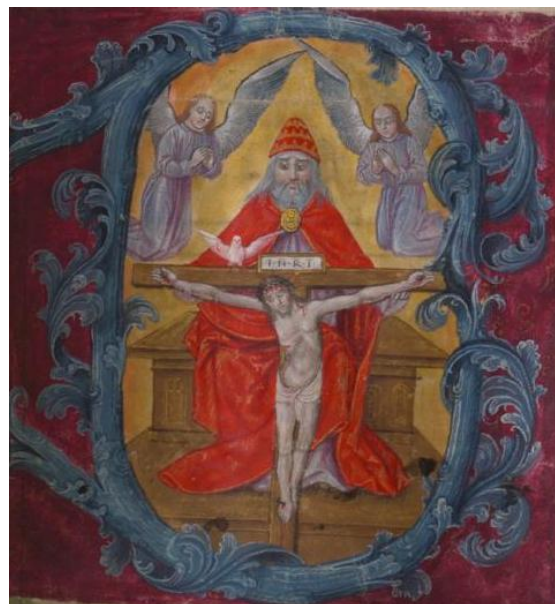
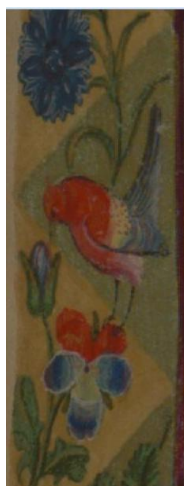


Figura 28:

Maestro con gli occhi neri, *Incoronazione di Maria*, 1500, Libro d'ore EDDB. Diöz. 1117, fol. 36r.



Figura 29:

Maestro con gli occhi neri, *Incoronazione di Maria dalla Trinità*, 1500, Libro d'ore EDDB. Diöz. 1117, fol. 62v.



Figura 30:

Maestro con gli occhi neri, *L'Ultima Cena*, 1500, Graduale EDDB. Diöz. 1519, fol. 140v.



Figura 31:

Maestro con gli occhi neri, *L'Assunzione di Maria*, 1500, Graduale EDDB. Diöz. 1519, fol. 213r.



Figura 32:

Terzo Maestro di Colonia, *La Madonna del rosario con Bambino Gesù*, 1500, Graduale EDDB. Diöz. 1519, fol. 256v.



Figura 33:

Johannes Ruysch, *Il Bambino Gesù*, 1500, Graduale EDDB Diöz. 1519, fol. 1.



Figura 34:

Maestro con gli occhi neri, *Il Bambino Gesù*, 1500, Libro d'ore EDDB Diöz. 1117, fol. 93v.



Figura 35:

Johannes Ruysch, *L'iniziale A della Veglia Pasquale*, 1500, Graduale EDDB Diöz. 1519, fol. 110v.



Figura 36:

Johannes Ruysch, *L'iniziale I di Intret in conspectu tuo*, 1500, Graduale EDDB Diöz. 1519, fol. 179v.



Figura 37:

Johannes Ruysch, *L'iniziale I di Iustus ut palma*, 1500, Graduale EDDB Diöz. 1519, fol. 189v.



Figura 38:

Johannes Ruysch, *L'iniziale decorata O di Os iusti meditabitur*, 1500, Graduale EDDDB Diöz. 1519, fol. 206v.



Figura 39:

Johannes Ruysch, *L'iniziale decorata S di Statuit ei dominus*, 1500, Graduale EDDDB Diöz. 1519, fol. 208r.



Johannes Ruysch, *L'iniziale decorata la T di Terribilis est locus*, 1500, Graduale EDDB Diöz. 1519, fol. 220r.



Maestro con gli occhi neri, *L'iniziale decorata I di Invocavit me*, 1500, Graduale EDDB Diöz. 1519, fol. 38r.



Figura 42:

Maestro con gli occhi neri, *L'iniziale decorata I di Invocavit me*: dettaglio, 1500, Graduale EDDB Diöz. 1519, fol. 38r.



Figura 43:

Maestro con gli occhi neri, *L'iniziale decorata D di Domine in tua misericordia*, 1500, Graduale EDDB Diöz. 1519, fol. 141v.



Figura 44:

Maestro con gli occhi neri, *L'iniziale decorata D di Domine in tua misericordia*: dettaglio, 1500, Graduale EDDB Diöz. 1519, fol. 141v.



Figura 45:

Maestro con gli occhi neri, *L'iniziale decorata K di Kyrie eleyson*, 1500, Graduale EDDB Diöz. 1519, fol. 165v.



Figura 46:

Maestro con gli occhi neri, *L'iniziale decorata K di Kyrie eleyson*: dettaglio, 1500, Graduale EDDB Diöz. 1519, fol. 165v.



Figura 47:

Maestro con gli occhi neri, *L'iniziale decorata E di Ego autem*, 1500, Graduale EDDB Diöz. 1519, fol. 175r.



Figura 48:

Maestro con gli occhi neri, *L'iniziale decorata E di Ego autem*: dettaglio, 1500, Graduale EDDB Diöz. 1519, fol. 175r.



Figura 49:

Johannes Ruysch, *Planisfero di Ruysch: Universalior cogniti orbis tabula / ex recentibus confecta observationibus*, Roma, 1507.

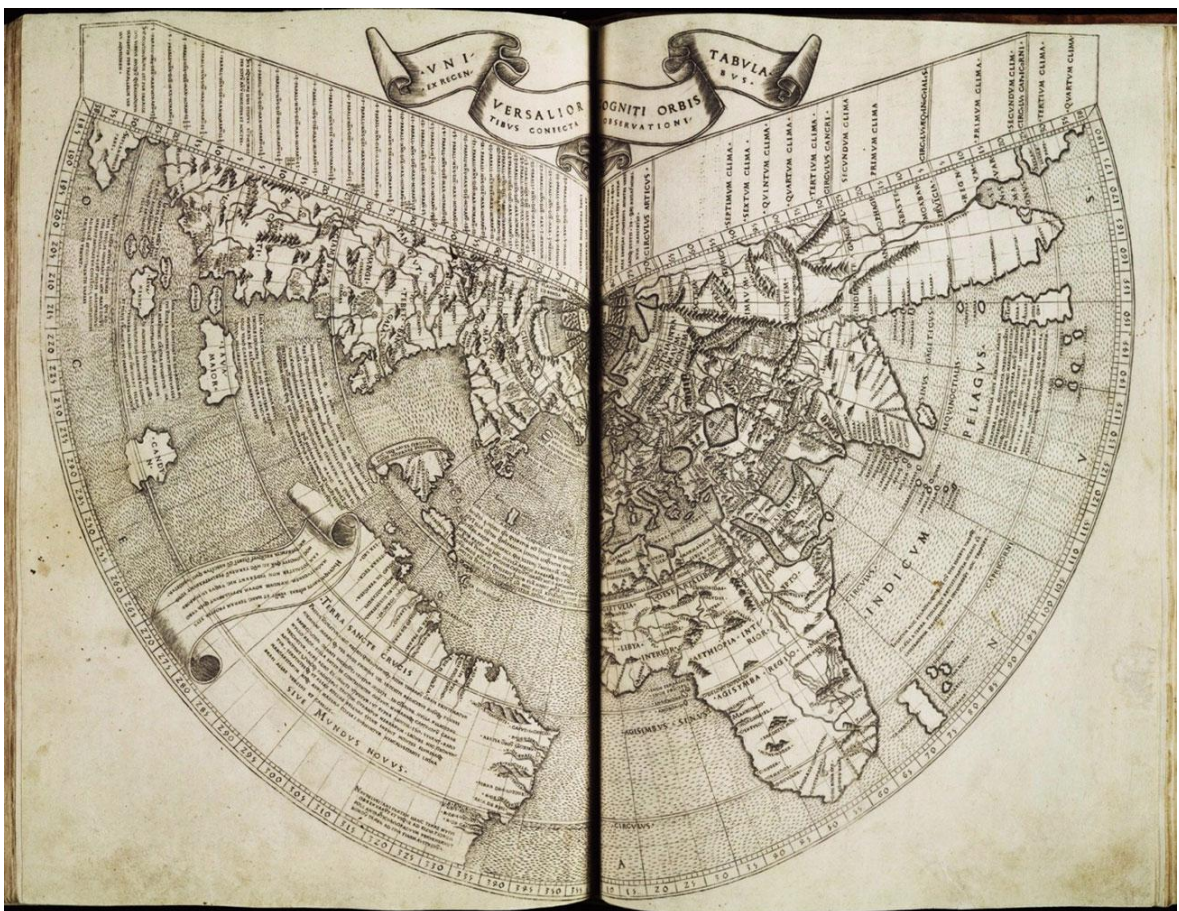


Figura 50:
 Contarini - Rosselli, *Planisfero*, Venezia, 1506.



Figura 51:
 Johannes Ruysch, *Planisfero di Ruysch: Universalior cogniti orbis tabula | ex recentibus confecta observationibus*: dettaglio Polo Nord, Roma, 1507.

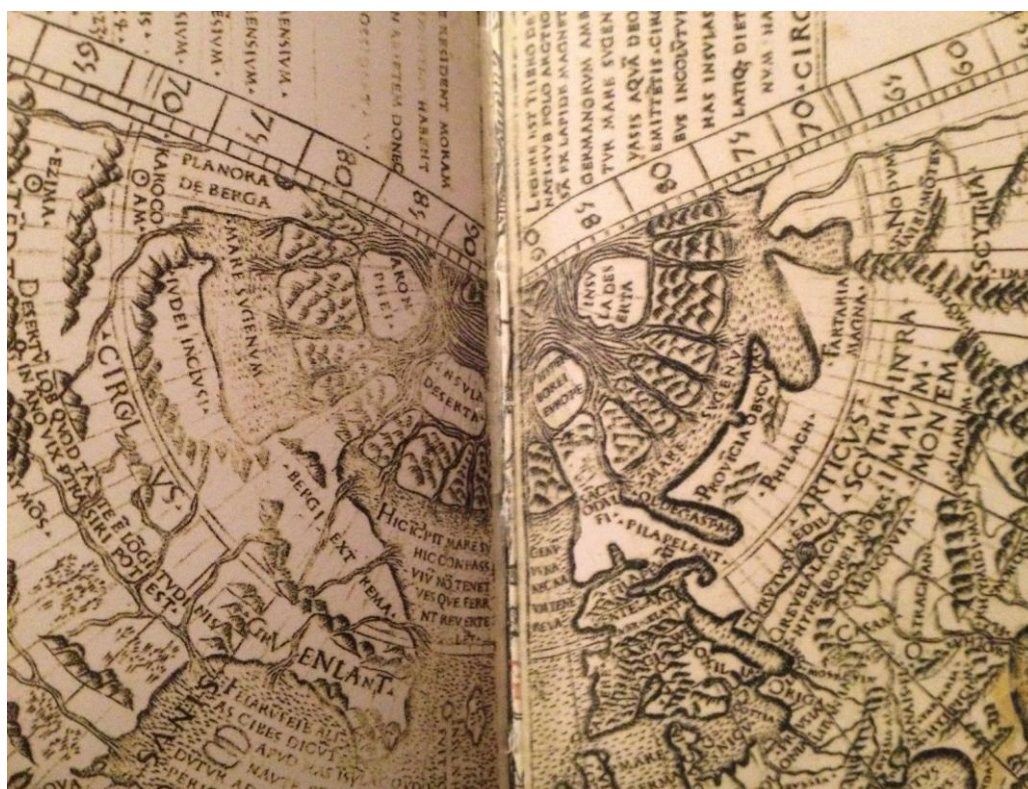


Figura 52:

Johannes Ruysch, *Planisfero di Ruysch: Universalior cogniti orbis tabula / ex recentibus confecta observationibus*: dettaglio Nord America, Roma, 1507.



Figura 53:

Johannes Ruysch, *Planisfero di Ruysch: Universalior cogniti orbis tabula | ex recentibus confecta observationibus*: dettaglio Sud America, Roma, 1507.

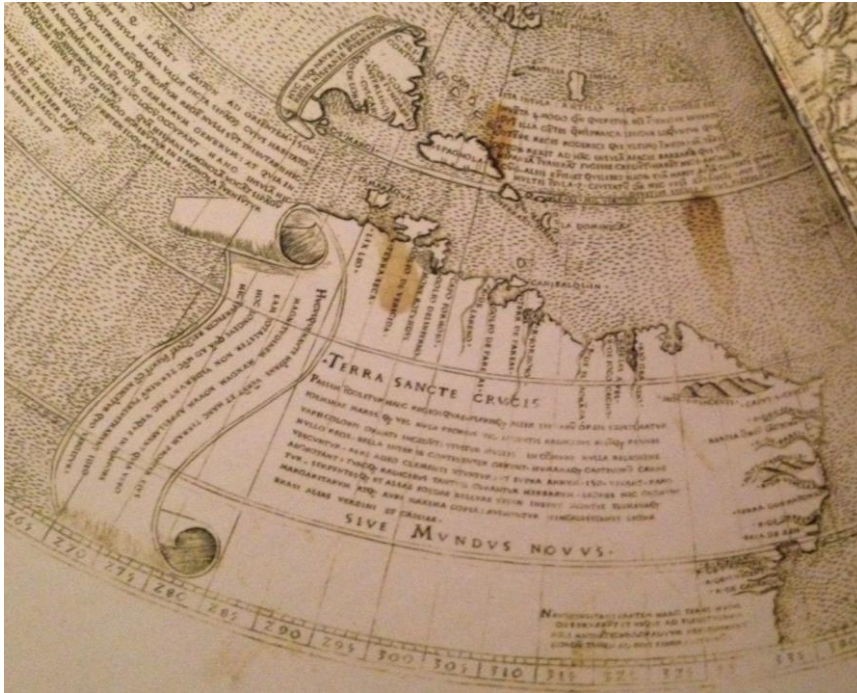


Figura 54:

Johannes Ruysch, *Planisfero di Ruysch: Universalior cogniti orbis tabula | ex recentibus confecta observationibus*: dettaglio Europa, Roma, 1507.



Figura 55:

Johannes Ruysch, *Planisfero di Ruysch: Universalior cogniti orbis tabula | ex recentibus confecta observationibus*: dettaglio Africa, Roma, 1507.

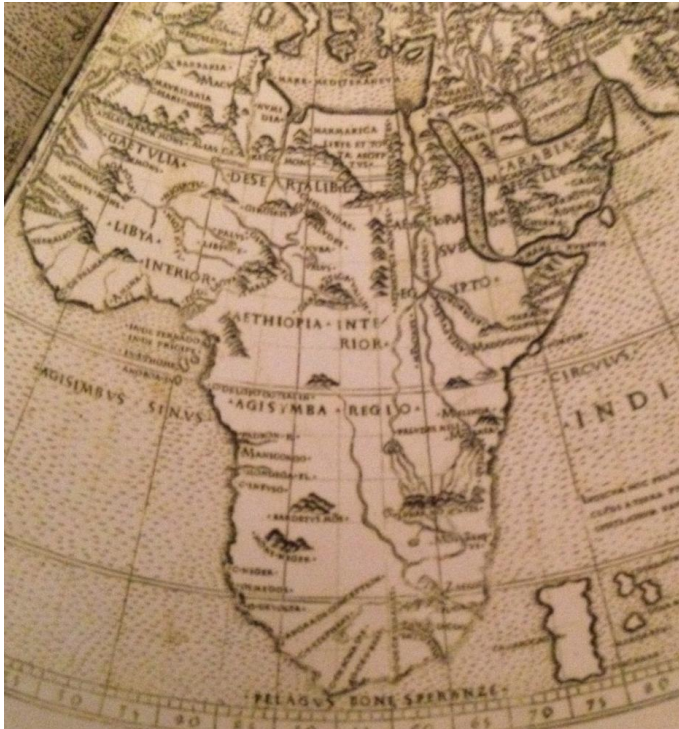


Figura 56:

Johannes Ruysch, *Planisfero di Ruysch: Universalior cogniti orbis tabula | ex recentibus confecta observationibus*: dettaglio Asia, Roma, 1507.



Bibliografia

Albert, P. Marcel, ' "Konservative Reformen". Die Spätmittelalterlichen Handschriften aus Groß St. Martin in der Kölner Diözesan- und Dombibliothek', in *Mittelalterliche Handschriften der Kölner Dombibliothek: zweites Symposium der Diözesan- und Dombibliothek Köln zu den Dom-Manuskripten (1. bis 2. Dezember 2006)*, atti del convegno, Colonia, 1 e 2 dicembre 2006, Erzbischöflichen Diözesan- und Dombibliothek, Colonia, 2008, 99-145.

Alexander, J. J. G., *The Master of Mary of Burgundy. A Book of Hours for Engelbert of Nassau. The Bodleian Library, Oxford*, George Braziller, New York, 1970.

Bartolini, Roberto, 'Sodoma, the Chigi and the Vatican Stanze', in *The Burlington Magazine*, vol. 143, n. 1182, (2001): 544-553.

Broc, Numa, *La geografia del rinascimento*, a cura di Claudio Greppi, Edizioni Panini, Ferrara, 1986.

Broekhuijsen, Klara H. e Anna S. Korteweg, 'Twee boekverluchters uit de Noordelijke Nederlanden in Duitsland. Een zwarte-ogen meester, Johannes Ruysch en het graduale van de abdij Groß St. Martin te Keulen uit het jaar 1500', in *Annus quadriga mundi. Opstellen over Middeleeuwse kunst opgedragen aan prof. dr. Anna C. Esmeijer*, Walburg Pers, Zutphen, 1989: 49-76.

Broekhuijsen, Klara, *The Masters of the Dark Eyes. Late Medieval Manuscript Painting in Holland*, Brepols, Turnhout, 2009.

Campbell, Tony, 'Portolan Charts from the late thirteenth century to 1500', in *The History of Cartography. Cartography in Prehistoric, Ancient, and Medieval Europe and the Mediterranean*, a cura di J.B. Harley e David Woodward, vol.1, The University of Chicago Press, Chicago e Londra, 1987.

Dacos, Nicole, *Le logge di Raffaello*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma, 1986.

Dacos, Nicole e Caterina Furlan, *Giovanni da Udine 1487-1561*, II, Casamassima, Udine 1987.

Dacos, Nicole, *La découverte de la domus aurea et la formation des grotesques à la renaissance*, The Warburg Institute, Londra e Leiden, 1969.

Dalché, Patrick Gautier, 'The Reception of Ptolemy's *Geography* (End of the Fourteenth to Beginning of the Sixteenth Century)', in *Cartography in the European Renaissance*, a cura di David Woodward, vol. 3, parte 1, The University of Chicago Press, Chicago e Londra, 2007.

Feliciangeli, B., 'Un probabile indizio del nazionalismo di Giulio II', in *Arte e Storia*, VI, 35, 1916.

Gatterman, G., *Handschriftencensus Rheinland*, Bd. II, Wiesbaden Reichert, Wiesbaden, 1993, 774 .

Gentile, Sebastiano, 'Umanesimo e Cartografia: Tolomeo nel secolo XV', in *La cartografia Europea tra primo Rinascimento e fine dell'Illuminismo*, a cura di Diogo Ramada Curto, Angelo Cattaneo, André Ferrand Almeida, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 2003, 3-18.

Golzio, Vincenzo, *Raffaello. Nei documenti nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo*, Pontificia Insigne Accademia Artistica dei Virtuosi al Pantheon, Città del Vaticano, 1936.

Hartzheim, J., *Biblioteca Coloniensis*, Colonia, 1774, 198.

Harvey, P.D.A., 'Medieval Maps: An Introduction', in *The History of Cartography. Cartography in Prehistoric, Ancient, and Medieval Europe and the Mediterranean*, a cura di J.B. Harley e David Woodward, vol.1, The University of Chicago Press, Chicago e Londra, 1987.

Harvey, P.D.A., 'Local and Regional Cartography in Medieval Europe', in *The History of Cartography. Cartography in Prehistoric, Ancient, and Medieval Europe and the Mediterranean*, a cura di J.B. Harley e David Woodward, vol.1, The University of Chicago Press, Chicago e Londra, 1987.

Hemfort, Elisabeth, *Monastisches Buchkunst zwischen Mittelalter und Renaissance. Illuminierte Handschriften der Zisterzienserabtei Altenberg und die Kölner Buchmalerei*, Bergisch Gladbach, Altenberger Dom-Verein, 2001.

Henry, Tom, 'Cesare da Sesto and Baldino Baldini in the Vatican Apartments of Julius II', in *The Burlington Magazine*, vol. 142, n. 1162 (2009): 29-35.

Hoogewerff, Godefridus J., 'Documenti in parte inediti che riguardano Raffaello ed altri artisti contemporanei', in *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia* 21 (1945-1946): 253-268.

Hoogewerff, 'La stanza della segnatura. Osservazioni e commenti', in *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, 23-24 (1950): 317-356.

Van den Hoven van Genderen, 'Jan Ruysch: monnik, schilder en ontdekkingsreiziger', in *Utrechtse Biografieën*, bnd. 5, Boom, Amsterdam, 1998, 161-166.

Kempers, Bram, 'Een pauselijke opdracht. Het protomuseum van Julius II op de derde verdieping van het Vaticaanse paleis', in *Utrecht Renaissance studies II, Kunstenaars en opdrachtgevers*, a cura di Herald Hendrix e Jeroen Stumpel, Amsterdam University Press, Amsterdam, 1996, 7-48.

Kempers, Bram, *Erasmus en Ruysch in Europa. Een kleine bespiegeling over multidisciplinariteit, internationalisering en kinderen*, Vossiuspers AUP, Amsterdam, 1996.

Kessel, J.H., 'Antiquitates Monasterii S. Martini maioris Coloniensis', in *Monumenta Historica Ecclesiae Coloniensis I*, Impensis librarii J.M. Heberle (Lempertz), Colonia, 1862: 183-202.

Keuning, Johannes, 'XVIth Century Cartography in the Netherlands', in *Imago Mundi*, vol. 9 (1952): 35-60

Keussen, Herman, *Die Matrikel der Universitat Köln*, bnd 2, Behrend, Bonn, 1919.

Kirschbaum, Juliane, *Liturgische Handschriften aus dem Kölner Fraterhaus St. Michael am Weidenbach und ihre Stellung in der Kölner Buchmalerei des 16. Jahrhunderts*, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn, Bonn, 1972, 301-312.

Krämer, S., *Mittelalterliche Bibliothekskataloge Deutschlands und der Schweiz*, Ergbd. 1: Handschriftenerbe des deutschen Mittelalters II, Beck, Monaco, 1998.

Mancinelli, Fabrizio, 'Il cubicolo di Giulio II', in *Bollettino per Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie*, Città del Vaticano, 3 (1982): 63-103.

McGuirk, Donald L., 'Ruysch world map: Census and Commentary', in *Imago Mundi*, vol. 41 (1989): 133-141.

Meurer, Peter H., 'Der Maler und Kartograph Johann Ruysch († 1533). Zur abenteuerlichen Biographie eines Kölner Benediktiners an ders Schwelle der Neuzeit', in *Geschichte in Köln*, 49, Colonia, (2002): 85-104.

Meurer, Peter H., 'Johann Ruysch', in *Neue Deutsche Biographie*, Bnd 22, Duncker en Humblot, Berlin, 2005, 307.

Molhuysen, P.C. e P.J. Blok, *Nieuw Nederlands Biografisch Woordenboek*, bnd 1-10, A. W. Sijthoff's Uitgeversmaatschappij, Leiden, 1911-1937.

Morse, Victoria, 'The Role of Maps in Later Medieval Society: Twelfth to Fourteenth Century', in *Cartography in the European Renaissance*, a cura di David Woodward, vol. 3, parte 1, The University of Chicago Press, Chicago e Londra, 2007.

Oleson, T. J., 'Nicholas of Lynne', in *Dictionary of Canadian Biography*, vol. 1, University of Toronto - Université Laval, 2003.

<http://www.biographi.ca/en/bio/nicholas_of_lynne_1E.html> (marzo 2014)

Opladen, Peter, 'Verzeichnis der literarisch oder künstlerisch tätigen Mönche von St. Martin mit biographischen Notizen' in *Gross St. Martin. Geschichte einer stadtkölnischen Abtei*, bnd. 2, Verlag L. Schwann, Düsseldorf, 1954, 180.

Van Den Oudendijk Pieterse, F.A.H., *Dürers Rosenkranzfest en de ikonografie van de duitse rosenkransgroepen van de XVe en het begin van de XVIe eeuw*, De Spieghel, Amsterdam, 1939, 195.

von Pastor, L., 'Geschichte der Päpste', in un allegamento anonimo sotto 'Miszellen. 2. Zu Pastor, Geschichte der Päpste 3. Band', in *Der Katholik: Zeitschrift für katholischen Wissenschaft und kirchlichen Leben*, 85, parte 3, Bd. 32 (1905): 79-80.

Pierguidi, Stefano, 'Theatra Mundi Rinascimentali. Sulla Stanza della Segnatura e la Sala della Guardaroba di Palazzo Vecchio', in *Marbugerger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 36 (2010): 151-166.

Schulten, Walter, *Kostbarkeiten in Köln: Erzbischöfliches Diözesanmuseum Katalog*, Greven, Colonia, 1978.

Shearman, John, 'Raphael's unexpected projects for the stanze', in *Walter Friedlander zum 90. Geburtstag. Einer Festgabe seiner europäischen Schüler, Freunde und Verehrer*, Berlin (1965): 158-180.

Shearman, John, 'Le Stanze Vaticane: le funzioni e la decorazione' in *Funzioni e illusioni. Raffaello, Pontormo e Correggio*, Il Saggiatore, Milano, 1983, 77-89.

Shearman, John, *Raphael in early modern sources 1483-1602*, bnd 1, Yale University Press, New Haven e Londra, 2003.

Shearman, John, 'Raffaello nell'appartamento di Giulio II e Leone X', in *Gli appartamenti di Giulio II e Leone X*, Milano (1993): 158-180.

Shirley, Rodney W., *The mapping of the world. Early Printed World Maps 1472-1700*, Holland Press, Londra, 1983.

Thieme, Ulrich e Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, bnd 29, E. A. Seemann, Leipzig, 1992, 243.

Vasari, Giorgio, *Le vite di più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazione del 1550 e 1568*, a cura di Rosanna Bettarini e Paola Barocchi, V, Studio per edizioni scelte, Firenze, 1966-1994, 447-448.

Vennebusch, J., *Die theologischen Handschriften des Stadtarchives Köln, III, Die Oktavhandschriften der Gymnasialbibliothek*. Böhlau, Köln-Wien, 1976, 110

Venturi, A., *Storia dell'arte italiana*, IX/2, 1926, 17.

Woodward, David, 'Medieval Mappaemundi', in *The History of Cartography. Cartography in Prehistoric, Ancient, and Medieval Europe and the Mediterranean*, a cura di J.B. Harley e David Woodward, vol.1, The University of Chicago Press, Chicago e Londra, 1987.

Woodward, David, 'Cartography and the Renaissance: Continuity and Change', in *Cartography in the European Renaissance*, a cura di David Woodward, vol. 3, parte 1, The University of Chicago Press, Chicago e Londra, 2007, 7-16.

Cataloghi di mostra

Genova 1992

Ilaria Luzzana Caraci, 'L'america e la cartografia: nascita di un continente', in *Cristoforo Colombo e l'apertura degli spazi*, II, catalogo della mostra, Genova, Palazzo Ducale, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma, 1992.

Colonia 1998

Glaube und Wissen im Mittelalter, catalogo della mostra, a cura di Joachim Plotzek, Colonia, Erzbischöfliches Diözesanmuseum, Hirmer Verlag, Monaco, 1998.

Gummlich, Johanna C., 'Graduale (Diözesan Hs. 519)', in *Glaube und Wissen im Mittelalter. Die Kölner Dombibliothek*, catalogo della mostra, Colonia, Erzbischöfliches Diözesanmuseum, Hirmer Verlag, Monaco, 1998, 475.

Modena 2001

Battini, Annalisa, 'Gli atlanti del cinquecento Mercatore e la cartografia moderna', in *Alla scoperta del mondo. L'arte della cartografia da Tolomeo a Mercatore*, catalogo della mostra, Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Il Bulino edizioni d'arte, Modena, 2001.

Bini, Mauro, 'Dalla Cosmografia classica alla cartografia del quattrocento', in *Alla scoperta del mondo. L'arte della cartografia da Tolomeo a Mercatore*, catalogo della mostra, Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Il Bulino edizioni d'arte, Modena, 2001, 40.

Ernesto Milano, 'Le grandi scoperte geografiche e i loro riflessi cartografici', in *Alla scoperta del mondo. L'arte della cartografia da Tolomeo a Mercatore*, catalogo della mostra, Biblioteca Estense Universitaria, Il Bulino edizioni d'arte, Modena, 2001, 66-67.

Ringraziamenti

Vorrei ringraziare tutte le persone che mi sono state vicino in questo momento di produzione della tesi. Per me è stato un'esperienza molto ricca e istruttiva. In particolare vorrei dedicare queste parole di ringraziamenti al mio relatore Professore Farinella, che mi ha fatto conoscere la figura versatile di Johannes Ruysch e che si è dimostrato sempre molto interessato, raggiungibile e paziente durante la mia ricerca. Accanto al mio professore, vorrei ringraziare il signore Herald Horst del Kölner Diözesan- und Dombibliothek. Grazie alla sua disponibilità ho potuto vedere il graduale EDDB Diöz. 1519 e grazie al suo aiuto ho delineato la giusta strada per la mia ricerca.

Tante parole di ringraziamento dedico in particolare ai miei genitori che riescono sempre a starmi molto vicino anche a distanza e per la loro continua dimostrazione di fiducia in me. Un grazie gigantesco lo dedico alle mie amiche 'savs' Chiara Martine, Rachele, Cristina, Selene e Mariangela e alle mie amiche belghe Karolien, Sarah, Kaat, Emma e Julie; con le parole giuste e le rissate mi hanno sempre aiutato in qualsiasi momento bello o brutto. Grazie a Cristina, Paola e Silvia per le correzioni e il supporto pratico. E per ultimo, un grazie particolare a Beppe per le sue correzioni, criticismo, umorismo e amore.